

La connivence actuelle entre l'art, la mondialisation libérale, la mode, l'univers du luxe, a profondément modifié le statut d'une grande part de l'art contemporain et le rapport que nous entretenons avec ses objets. Si la modernité a pu se comprendre comme un vaste mouvement de désacralisation de l'art, l'examen critique auquel se livre Jean-Pierre Cometti montre qu'une logique inverse est désormais à l'œuvre : une *nouvelle aura* exerce ses pouvoirs sur nous, dans le fonctionnement esthétique d'objets d'art fétichisés et, plus largement, dans la forme, somptuaire et spéculative, des économies culturelles auxquelles ils prennent part.

La Nouvelle Aura s'intéresse ainsi aux mécanismes de diffusion de l'art (les biennales), aux pratiques de valorisation (la collection privée et ses mécanismes d'accumulation) et à la réification qui finit par arraisonner tous les modes d'intervention artistiques, jusqu'à la performance.

Ce livre marque l'aboutissement de la réflexion esthétique de Jean-Pierre Cometti, en intégrant l'héritage pragmatiste (antiessentialiste, contextualiste, attentif à la texture des usages et non à des substances) dans un horizon élargi : celui d'une théorie critique de l'art et de la culture contemporaine. Cette réarticulation de la théorie

critique marxiste et du pragmatisme, dans le sens d'un outillage de l'une par l'autre, constitue à coup sûr l'un des intérêts philosophiques majeurs de cet ouvrage.

Jean-Pierre Cometti a consacré de nombreux travaux à l'art et aux « conditions d'art » dans les sociétés contemporaines. À ce sujet, il a notamment publié : *La Force d'un malentendu* (Questions théoriques, 2009), *Art et facteurs d'art* (Presses universitaires de Rennes, 2013), *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique* (Gallimard, 2016). Il est l'éditeur, en français, de l'œuvre de John Dewey, à qui il a consacré *La Démocratie radicale. Lire John Dewey* (Gallimard, 2016). Il a également traduit Nelson Goodman, Ludwig Wittgenstein, David Lewis, Richard Rorty, Robert Brandom, Hilary Putnam, Peter Bürger et Robert Musil, entre autres.



17 €

ISBN : 978-2-917131-43-5



www.questions-theoriques.com

JEAN-PIERRE COMETTI

LA NOUVELLE AURA

QUESTIONS THÉORIQUES

JEAN-PIERRE COMETTI LA NOUVELLE AURA

ÉCONOMIES DE L'ART ET DE LA CULTURE

ÉDITIONS QUESTIONS THÉORIQUES

COLLECTION SAGGIO CASINO

JEAN-PIERRE
COMETTI
LA NOUVELLE
AURA



Exposition Andy Warhol : *Time Capsules*, [MAC], Marseille, 6 décembre 2014 – 12 avril 2015.
(Capture vidéo d'un reportage diffusé sur France 3. © D.R.)

I think images are worth repeating and repeating and repeating.
(Je pense que les images valent la peine d'être répétées, répétées, répétées.)
Lou Reed/John Cale, « Images », Songs for Drella (1990)





LA NOUVELLE AURA

DU MÊME AUTEUR

- La Démocratie radicale. Lire John Dewey*, Gallimard, 2016.
- Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Gallimard, 2016.
- Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, PUR, « Æsthetica », 2012.
- Qu'est-ce qu'une règle ?*, Vrin, « Chemins philosophiques », 2011.
- Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.
- Les Arts de masse en question* (dir.), Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
- Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, PUF, « L'interrogation philosophique », 2004.
- Les Définitions de l'art* (dir.), Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2004.
- Art, représentation, expression*, PUF, « Philosophies », 2002.
- Philosopher avec Wittgenstein*, Farrago, 2001.
- Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*, Le Seuil, « Le Don des langues », 2001.
- Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2001.
- Questions d'esthétique*, PUF, 2000 (avec Jacques Morizot et Roger Pouivet), PUF, « Premier cycle », 2000.
- L'Amérique comme expérience*, Pau, PUP, « Quad », 1999.
- L'Art sans qualités*, Farrago, 1999.
- La Maison de Wittgenstein*, PUF, 1998.
- Le Philosophe et la Poule de Kircher*, L'Éclat, « Tiré à part », 1998.
- L'Homme exact, Essai sur Robert Musil*, Le Seuil, « Le Don des langues », 1997.
- Robert Musil. De Törless à L'Homme sans qualités*, Pierre Mardaga éditeur, « Philosophie et langage », 1987.
- Robert Musil ou l'Alternative romanesque*, PUF, « Perspectives critiques », 1985.



Jean-Pierre Cometti

LA NOUVELLE AURA
Économies de l'art et de la culture



Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO







Avant-propos

J'ai changé de moyen, mais non pas d'objet.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*

Ce livre est né de deux interrogations qui ont fini par se fixer sur la notion d'*aura*. La première visait à saisir les enjeux des transformations et des évolutions qui ont traversé l'art du xx^e siècle et lui ont donné son visage « contemporain » ; la seconde se proposait d'en saisir les composantes, ainsi que les aspects sociaux et économiques. *L'aura*, en plusieurs sens qu'il conviendra de discerner, s'est imposée comme inscrite au cœur de ces questions.

On peut émettre les plus grandes réserves sur les usages du terme *contemporain*, mais le flou qui l'entoure, autant que ses ambiguïtés, faisaient partie de mes interrogations. Il m'a semblé que je devais passer des doutes que m'inspiraient la notion moderne d'*art* et les définitions qu'on a entrepris d'en donner, à une approche d'apparence périphérique de ce que j'ai appelé des « conditions d'art », pour désigner la somme des facteurs qui se conjuguent de façon variable et complexe dans le simple fait qu'*il y a* de l'art et qu'une population donnée d'objets est spécifiquement attachée à cela¹.

1. Je renvoie notamment, à ce sujet, à *Art et facteurs d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, et, dans une moindre mesure, à *La Force d'un malentendu*, Questions théoriques, 2009. Les doutes concernant les questions de définition me renvoient, quant à eux, à deux publications



Cette façon d'aborder l'existence d'un domaine communément considéré comme allant de soi, et qui justifie toutes les exclusions qui en ont accompagné l'histoire, trouve sa source dans une première perplexité. Celle-ci concerne ces exclusions, constamment revues et corrigées, et la permanence d'une démarcation non moins persistante entre ce qu'on considère comme étant de l'art et ce qui n'en fait tout simplement pas partie. Généralement, les doutes que nourrissent les arts se rapportent au fait de savoir si ceci ou cela *est* ou non *de* l'art – ou encore *de* la peinture, *de* la musique, *du* jazz, etc. Qu'une telle démarcation s'impose, et enflamme parfois les esprits au point que l'on sait, est à mes yeux encore plus étonnant que le fait de savoir que les facéties de Jeff Koons coûtent un prix exorbitant².

En réalité, une partie des étonnements et des conflits qui, dans ce domaine comme dans d'autres, opposent les conservateurs et les adeptes du « contemporain », si possible « radical », bien que ce dernier adjectif reste peu utilisé³, proviennent du fait que, dès l'instant où un objet est reconnu comme une œuvre d'art, il hérite de propriétés – d'une ontologie – qui justifient cette inclusion et lui assurent des droits en apparence inaliénables. Certains philosophes les ont même soustraits aux aléas de l'humaine condition, en optant résolument pour une ontologie réaliste, la métaphysique étant évidemment le meilleur garant de la certitude, puisqu'elle a été conçue à cette fin. Tout deviendrait pourtant beaucoup plus clair si nous

antérieures : *Les Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004 et *Questions d'esthétique* (avec Jacques Morizot et Roger Pouivet), PUF, 2000.

2. « Facéties », en première approximation, toutefois, car l'importance de Koons, au moins comme symptôme, mérite mieux que d'être balayée d'un revers de main.

3. La radicalité serait ce que d'autres ont appelé l'*extrême contemporain*. Nous verrons que ce terme fonctionne comme un critère qui s'est substitué à celui du *nouveau*.

voulions admettre ceci : en dépit de notre propension à fixer dans des propriétés intrinsèques les prédicats que les objets héritent de la place qu'ils prennent dans nos affaires, et en dépit de notre tendance à inverser ce processus en donnant aux *conséquences* un statut de *cause* qui ne cesse pourtant de nous prendre au dépourvu, les objets et les pratiques que nous élevons à la sublimité des œuvres d'art ne possèdent *naturellement* ou *par essence* aucune des propriétés que nous leur prêtons : ils sont sans qualités.

« Sans qualités » ne signifie pas qu'ils n'en ont aucune, ni qu'ils sont indifférents ou médiocres. Cette expression indique simplement que toutes les qualités qu'on veut bien leur reconnaître ne définissent nullement une essence s'imposant à chacun – et qui permettrait de faire le tri entre les quelques élus capables d'en avoir une vision, une intuition ou une connaissance exactes, et ceux qui y seraient inaptes⁴. À quiconque prétend exercer un pouvoir que nul autre ne partage, il est permis de demander : qui t'a fait roi ? C'est à peu près le genre de question que l'art nous autorise à poser, non pour des

4. S'il y a une essence, elle est, pour ainsi dire, « par provision ». Les productions qui, au regard de nos usages, appartiennent à l'extension du « contemporain », *fixent* des traits que certains auteurs se sont plu à décrire et qui dessinent une ontologie. On pourrait la dire transitoire, mais en un sens inhabituel. Si l'on veut bien admettre, en effet, que le « contemporain » ne se pense pas par rapport à un futur qui en constituerait la ligne de fuite « historique », mais par rapport à un présent horizontalement plus que verticalement ouvert – les changements y ont le sens de la variation et du mélange –, ce qu'il admet de transitoire y prend la forme du transitionnel. Ce sont ces « traits » qui qualifient une population de critiques et d'amateurs comme habilités à en opérer la reconnaissance. Ainsi, dire d'une œuvre qu'elle appartient au « contemporain », c'est en exclure une foule d'autres et lui adresser un compliment, conformément à une fonction majeure des adjectifs esthétiques. En réalité, il ne ressemble qu'en apparence à un jugement. On s'exerce à ce jeu, comme à d'autres.

raisons qui tiendraient au pouvoir qu'il incarne – son pouvoir est délégué, il se reporte sur ceux qui s'en recommandent –, mais plus simplement parce que son règne s'étend sur une très longue période, que les ressorts en ont considérablement varié, et que ces variations posent, à elles seules, la question « qui ? » ou « quoi ? » ou encore « comment ? »

Ces questions ne portent nullement atteinte à ce que tout le monde aime ou admire. Il s'agit seulement de ne pas s'en tenir aux réponses apaisantes que la question d'un art conçu comme une instance séparée et autosuffisante a la plupart du temps reçues, qu'on fasse appel au « génie », aux ressources de quelque ontologie régionale, à la faculté spécifique d'expression de ce personnage singulier : l'*artiste*, dont la légende n'est pas si ancienne, ou à quelque théologie qui en ferait un intercesseur privilégié⁵. On se demandera peut-être, dans ce cas, à quel saint se vouer. Aucun, bien entendu. Les saints présentent le défaut majeur d'être « exemplaires » ; ils ont une part à l'éternité. Sauf à imaginer que l'art nous en apporte la garantie, et bien que beaucoup semblent le croire, l'éternité, dans l'art ou du moins dans notre tradition esthétique, n'est, à l'image de beaucoup d'autres choses, que « provisoirement définitive », et n'échappe pas à la contingence. À opter pour une ontologie adaptée à la situation, il faudrait dès lors lui appliquer ce que Davidson a appelé des « sémantiques transitoires ». Le transitoire peut durer, et même très longtemps, c'est la limite de cette comparaison. Mais il ne dure jamais assez pour échapper à sa condition, et lorsqu'il dure, ce qui semble proprement miraculeux,

5. Ces formules un peu rapides visent l'ontologie des œuvres d'art et plus précisément les ontologies réalistes qui constituent certainement un marche-pied ou un passage pour des options théologiques qui, en définitive, sont seules à même d'apporter les raisons qu'elles réclament. Je plaide pour un art *intégralement* sécularisé, désensorcelé !

c'est parce que nous y veillons par nos attentes ou nos hallucinations. Cette histoire est celle des « chefs-d'œuvre⁶ ».

Le fait de détacher l'art et ses prestiges du socle des certitudes sur lesquelles on les a installés n'a pas les conséquences ruineuses que beaucoup feignent de craindre. Bien que le relativisme ne puisse pas être repoussé dans ce domaine, il ne s'y impose pas plus qu'ailleurs. Les idées proposées ici à ce sujet ne sont pas une version de plus des « théories institutionnelles⁷ », ni de l'idée toute simple qu'en art et en manière de goût, nous n'avons affaire qu'à des conventions. Les langues aussi sont arbitraires et conventionnelles, et c'est évidemment un caractère qui appartient au « social », mais les conventions ne sont pas des décrets dont nous aurions à convenir à un moment donné de notre histoire, comme on convient d'aller au cinéma ou de s'aimer pour la vie. Les conventions qui entrent dans ce que Wittgenstein appelait des « formes de vie » trouvent

6. Qu'appelle-t-on chef-d'œuvre, en effet ? Une réponse qui vient communément à l'esprit consiste à penser que les exemples que nous en avons sont d'abord ceux qui transcendent le temps. Ne s'en remet-on pas ordinairement à la postérité lorsqu'un doute nous effleure ? L'histoire des « chefs-d'œuvre » n'est pourtant pas sans aléas, comme Hans Belting l'a montré dans son livre *Le Chef-d'œuvre invisible*, trad. fr. M.-N. Ryan, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 2003. Sur le sens de cette impérissabilité tributaire du temps, on lira Ricardo Ibarlucia, « À quoi servent les chefs-d'œuvre », *Il Particolare*, 2013.

7. La notion de *théorie institutionnelle* de l'art est associée au nom d'Arthur Danto, non sans malentendu, et surtout de George Dickie qui, en fait, en a produit des versions revues et corrigées. La limite de cette option réside dans celles de la notion de « monde de l'art » et dans la question qu'elle est destinée à résoudre, celle de « conditions nécessaires et suffisantes » aux termes desquelles une chose pourra être définie comme art. Voir toutefois, pour plus de détails et de nuances, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », trad. fr. B. Turquier et P. Saint-Germier, dans la revue *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 178, 2009.

leur ancrage dans un sol *commun*. Les croyances qui leur sont liées sont ce que Peirce, après Alexander Bain, a appelé des « habitudes d'action ». Le « monde de l'art » peut paraître fonctionner selon des règles et des modalités propres. On peut, si l'on veut, lui donner le statut d'une « institution », au sens où Peter Bürger en a parlé⁸. Les « conventions » sont beaucoup plus robustes que ne le laissent penser certains usages de ce mot. Quant au « monde de l'art », s'il possède bien une face institutionnelle, cela ne veut nullement dire que le statut de « candidat à l'appréciation esthétique » est quelque chose qui se décrète purement et simplement. Le « relativisme » est une posture qui reste malheureusement enfermée dans le débat du « ou bien... ou bien », et les « théories institutionnelles de l'art » présentent à peu près le même défaut.

Une vision en termes de « facteurs d'art » ou de « conditions d'art » peut s'accorder avec une approche classificatoire ; elle vise toutefois, plus précisément, à mettre en lumière les conditions impliquées dans le fait qu'une chose soit ou *fonctionne* comme de l'art – ce qui suppose qu'elle soit *reconnue* comme étant de l'art – et les liens non moins importants qui, sur un plan social ou sociologique, relie le « monde de l'art » et ses acteurs au « monde » social, économique et politique.

Sur le premier point, il est nécessaire d'intégrer aux notions d'*art* et d'*œuvre* les facteurs qui en assurent la production et le fonctionnement, en relation avec leur inscription dans un contexte d'action qui y contribue, du travail de l'artiste, bien évidemment, aux processus qui en assurent l'accès public. Une œuvre d'art, en ce sens, n'est qu'en apparence un « objet » ; elle s'inscrit dans différents conditions et processus qui entrent à titre constitutif dans la définition de son statut, ainsi que dans

8. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. fr. J.-P. Cometti, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.

des processus de reconnaissance et d'évaluation, et, lorsqu'elle se donne comme l'objet promis à sa « fonction d'exposition », c'est que l'ensemble de ces facteurs ont *accompli leur œuvre*. On pourrait bien sûr décrire cet accomplissement comme un processus de réification⁹, et les réactions qu'il induit comme relevant d'une logique du fétichisme. L'amour de l'art est à cette condition et il n'y a peut-être pas grand-chose à en dire, si du moins, comme on peut aisément en convenir, tout cela est à notre goût. Je ne suis pas sûr que le « goût » soit cependant un bon critère. D'abord, parce que ce n'est précisément pas, *stricto sensu*, une question de goût ni de *sensus communis*. Ensuite, parce que ces processus de réification et de fétichisation répondent à d'autres ressorts que ceux d'une hypothétique nature humaine, fût-ce celle de *l'homo occidentalis*. D'une part, ces ressorts s'articulent à des conditions sociales et économiques ; d'autre part, ils mobilisent des ressources qui entrent dans un champ circonscrit d'actions et de division du travail¹⁰.

Le second point recouvre des phénomènes plus complexes, dans la mesure où il s'agit moins d'« ontologie » que de sociologie et d'anthropologie. Si l'attitude générale a souvent été (y compris, précisément, en sociologie) d'attribuer aux arts un régime distinct de celui des autres institutions et activités socialisées, en accord avec l'idéologie *immanente* qui accompagnait les processus d'autonomisation de la sphère artistique, les arts n'en ont pas moins toujours communiqué avec la culture dans son ensemble, et avec les modes d'échange et de constitution

9. Axel Honneth, *La Réification*, trad. fr. S. Haber, Gallimard, « NRF essais », 2007.

10. Cette notion pourrait prêter à confusion si l'on n'en retenait que les modes d'organisation décrits et célébrés par Adam Smith dans *La Richesse des nations*. Sous ce rapport, la production d'œuvres d'art pourrait paraître lui être étrangère. Ce serait toutefois une erreur de le penser. Voir à ce sujet Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Le Seuil, 2003.

de la valeur des sociétés. Le système de la division du travail y a été assez longtemps semblable à celui des autres champs d'activité, et si les profondes transformations qui se sont opérées avec le développement des économies capitalistes ont entraîné des changements importants du point de vue du statut de l'artiste, il reste que les activités artistiques répondent à des conditions de type économique – certaines leur sont propres, d'autres entrent en relation avec les systèmes de la division du travail de la sphère économique dans son ensemble. La détermination de la valeur, pour une œuvre d'art, ne semble pas être de même nature que celle qui opère pour les autres catégories de biens. En outre, les investissements symboliques dont les œuvres d'art sont l'objet laissent trop aisément croire qu'elles se distinguent des productions plus directement liées à des besoins. Une telle fonction, étudiée par Pierre Bourdieu avec les conséquences sociales que l'on sait¹¹, ne doit cependant pas conduire à écarter toute attention qui se porterait vers les « objets » – même si ces derniers n'existent que dans leur relation à des publics et à un « monde de l'art » –, en s'attachant aux modalités de leur circulation dans l'espace social et économique¹².

Il existe un certain nombre de domaines qui, sans appartenir *stricto sensu* à l'art, se caractérisent par la production d'objets rares, coûteux, socialement investis d'une haute valeur symbolique, qui s'achètent et se vendent sur des bases assez proches de celles qui sont en œuvre dans le « marché de l'art ». Il se peut que ledit marché ne soit pas tout à fait un marché comme les autres, mais il ressemble beaucoup à celui du luxe, que personne ne songerait à soustraire au champ économique ni au monde

11. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, 1979.

12. On se reportera, à ce sujet, aux remarques de Luc Boltanski dans son étude, « La forme collection comme dispositif de mise en valeur », *Les Temps modernes*, Gallimard, n° 679, 3/2014.

marchand. Indépendamment des questions relatives aux prix qui s'y pratiquent, on y observe les mêmes comportements, les mêmes contrastes, ainsi que des formes très semblables de spéculation¹³. Ces similitudes autorisent diverses mises en perspective quant au rapport de l'art à l'argent¹⁴. Le luxe partage encore un point commun avec l'art : l'*aura* qui les entoure. Cette aura commune, pour des raisons qui apparaîtront au fil de cet ouvrage, ne présente pas exactement les mêmes caractères que ceux qui retenaient l'attention de Walter Benjamin dans les différents textes où il a introduit cette notion¹⁵. Il s'agit de toute façon d'une notion dont le vague est à la mesure des sentiments que nous inspirent généralement l'art et le sacré. Si toutefois on veut bien admettre que puisse se dessiner quelque chose comme une *qualité* singulière qui excède la simple *présence*, dans l'art d'aujourd'hui, dans son rapport aux techniques qui ont étendu et renouvelé les ressources de la reproduction, on conviendra peut-être que les conditions ont été réalisées d'une « nouvelle aura » qui ne joue pas seulement le rôle d'un supplément dans les rapports complexes de l'art, de l'économie et de la culture¹⁶.

13. Le commerce des vins, et tout particulièrement des « grands crus » ressemble beaucoup à celui de l'art ; ils font d'ailleurs assez bon ménage. La collection y joue également un rôle assez semblable.

14. Voir *La Force d'un malentendu*, *op. cit.*

15. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. fr. P. Rusch, et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935 et 1938), trad. fr. R. Rochlitz, *Œuvres*, t. II et III, Gallimard, « Folio essais », 2000. Voir aussi Bruno Tackels, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2009, « Annexe 8 », p. 739.

16. Deux des chapitres qui composent ce livre ont donné lieu à une première version : les chap. III et VII. Je remercie la rédaction des *Cahiers philosophiques*, pour la version de l'article sur Marcel Duchamp parue dans le n° 131, 4/2012, ainsi que Christophe Viart, pour le chap. VII : « Le divorce de l'art et de l'histoire », présenté à l'occasion du colloque « Un temps de l'art », les 20 et 21 octobre 2011 à ENSAB de Rennes.



I. DES NOUVELLES DE L'AURA

Les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels [...] De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains¹.

Il se peut que « ce que nous voyons ne [vaille] – ne [vive] – à nos yeux que par ce qui nous regarde² ». Il se peut aussi que cette modalité paradoxale du visible ait un rapport avec l'aura dont Benjamin interrogeait le devenir dans un texte abondamment commenté³. D'une certaine manière, la distance qui se profile ici a partie liée avec l'intransitivité dont les arts ont été crédités, une fois rejeté un rapport plus direct au rite et au sacré. Il se trouve que cette situation – celle d'un recul de l'aura – s'est retournée. Cet essai tente d'en saisir les aspects et les paradoxes, tout en

1. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Gallimard, « Folio essais », 2003, p. 432-433.

2. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 9.

3. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, t. III, *op. cit.*

essayant d'en comprendre les attendus, y compris d'un point de vue « historique », dans le mouvement qui, depuis les avant-gardes et jusqu'au « contemporain », a conduit à une situation semblant rejeter dans l'oubli l'épaisseur présumée du temps⁴.

Car c'est elle qui a principalement nourri la conviction que la présence (la qualité du « présent ») se redouble de ce qui ne parvient pas entièrement à s'y dire. L'histoire, si l'on entend par là la conviction d'un temps chargé de *produire* un monde à venir, comme l'indique le mot allemand *Geschichte*, a cessé de creuser la différence entre un temps qui ne serait pas encore, et vers lequel nous tendrions, et l'art du passé. Et si la mémoire y a sa part, c'est essentiellement sur le mode de la remémoration et de la collection, toujours susceptible de s'exposer, au bénéfice d'une nouvelle « aura » qui l'honore⁵.

Comme Maurizio Ferraris l'a observé dans une étude récente, il y a un rapport étroit entre l'aura et l'exposition. Dans l'art d'aujourd'hui, l'aura s'est déplacée des œuvres vers leurs conditions et formes de présentation : « à contre-courant de ce qu'on dit d'après Benjamin, l'art du xx^e siècle n'est pas caractérisé par une "perte de l'aura", due à la disparition de

4. Cette épaisseur et cette profondeur dans laquelle s'inscrivent les objets qui portent la marque du temps et, par conséquent, y dessinent une histoire. *L'authenticité*, au sens que Benjamin donne à ce mot dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., suppose cette insertion.

5. La collection et l'exposition participent d'une logique commune. Considérés dans leurs rapports respectifs, les objets d'une collection, tout comme ceux d'une exposition, s'inscrivent sur un plan d'immanence; ils sont privés de la « profondeur » qui manifesterait en eux une « absence », un « au-delà » ou un « en deçà ». Ils se soustraient ainsi à l'histoire, à l'histoire « vivante », celle que Hegel a thématiquée en proclamant la « fin de l'art ». La collection, l'exposition, pour dire les choses autrement, sont déconnectées de l'histoire comme *Geschichte*; elles appartiennent tout au plus à l'*Historie*. Les nombreuses critiques adressées au « musée » participent de cette vision des choses.

l'unicité des œuvres, mais au contraire par une hyper-auratisation sans précédent⁶ ». Ferraris met en relation cette « hyper-auratisation » avec « le caractère hyperconceptuel » de l'art d'aujourd'hui, dans le but de mettre en évidence, au lieu d'une disparition, le caractère massif d'une migration à la faveur de laquelle l'aura s'est réfugiée « dans les parois très élégantes de la galerie qui accueille les œuvres dont la priorité n'est plus la beauté, mais aussi dans le design des meubles, des hôtels et des restaurants, et surtout dans la quantité d'objets magnifiques qui sont produits industriellement⁷ ».

Pour Ferraris, en réalité, l'aura a déserté l'art comme tel ; si on l'y trouve encore, c'est dans sa périphérie. Ce diagnostic serait entièrement juste si la « laideur » qu'il érige en composante majeure de l'art contemporain y était à ce point répandue, si ce critère pouvait être à lui seul regardé comme pertinent et s'il ne fallait d'abord s'en tenir scrupuleusement à la relation sur laquelle Benjamin concentre son attention, entre les œuvres d'art, considérées du point de vue de leur unicité et de leur *hic et nunc*, et les capacités qui nous sont désormais données de les reproduire mécaniquement⁸. Il est clair que cette possibilité, à la différence de ce qui s'est produit auparavant – « ce que des hommes ont fait, d'autres ont toujours pu le refaire » –, a profondément ébranlé la tradition. C'est de ce bouleversement, d'abord lié à ce que Benjamin présente comme la « valeur d'exposition », qu'est née une nouvelle aura, paradoxalement fondée sur ces capacités de reproduction comme telles et, plus généralement,

6. Maurizio Ferraris, « Esthétique naturalisée et art culturalisé », in Jacques Morizot (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, PUR, 2014, p. 239.

7. *Ibid*, p. 257.

8. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres II*, art. cit., p. 73 : « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura ».

sur les ressources des techniques actuelles et leur mode d'insertion dans le monde, pour ne pas dire dans nos vies⁹.

Ce que l'on peut observer – et que Benjamin ne pouvait peut-être pas imaginer¹⁰ –, sur le seul plan des œuvres et de leur « reproduction », ne se sépare pas des transformations qui se sont opérées, dans la société et dans la culture, dans et en dehors du « monde de l'art », sous les auspices du marché, c'est-à-dire d'une

9. En toute rigueur, il faudrait ici distinguer deux choses : les effets de la reproduction comme facteur de multiplication, à laquelle j'attribue des effets d'aura, comme cela se précisera plus loin, et les effets liés à la reproduction, c'est-à-dire l'image reproduite. Les remarques de Benjamin laissent supposer qu'une « reproduction » ne peut pas induire les effets de l'original, en ce que celui-ci est unique. Ce n'est pas si sûr ; on pourrait même prendre plus d'un exemple du contraire (les effets de la multiplication se reportent sur ce qui est ainsi multiplié, en raison de son ubiquité ou de sa « virtualité »). L'exemple de la photographie et surtout du cinéma montrent, comme Benjamin l'a bien vu à propos de celui-ci, que l'absence d'un original, si l'on veut bien admettre que le négatif ou le film se caractérisent par la capacité de multiplier les images qu'ils rendent possibles, ne les prive absolument pas d'une aura propre : « L'art de notre époque peut escompter un effet d'autant plus grand qu'il est conçu pour être reproductible et qu'il renonce donc à privilégier l'œuvre originale. » Ce diagnostic prend un incontestable relief lorsqu'on pense aux ressources qui sont aujourd'hui offertes par le numérique et Internet. Un point important, toutefois, c'est que Benjamin met constamment en rapport les processus qu'il étudie avec ce qu'ils induisent politiquement.

10. Paul Valéry, dans un texte célèbre que Benjamin cite en épigraphe, a plus qu'entre vu la situation que nous connaissons aujourd'hui, avec ses effets d'aura spécifique : « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. » (« La conquête de l'ubiquité », 1928, *Œuvres*, t. II, *Pièces sur l'art*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283-1287. Paru dans *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, 1928.)

extension croissante de l'« offre » à des services et à des objets de toutes sortes¹¹.

J'ai essayé de montrer, dans un précédent ouvrage¹², que la situation contemporaine de l'art nous invite à poser la question des « conditions d'art » – ce qui fait qu'il y a art ». De même que l'on parle parfois de « facteurs de vérité » (*truth-makers*), au titre de ce qui fait d'une proposition qu'elle est vraie, j'y ai parlé de « facteurs d'art ». Cette expression désigne l'ensemble des conditions qui *font* l'art; cela ne change évidemment rien au fait que l'art est produit par des artistes, en ce sens que les œuvres leur sont attribuables, mais sans qu'il soit permis de penser qu'ils en sont pour ainsi dire la source exclusive. Je laisserai ici cette question de côté. Je voudrais en revanche souligner l'intérêt qu'il y a à ouvrir le champ de la réflexion sur l'art à des perspectives philosophiquement, sociologiquement et anthropologiquement plus amples que celles qui consistent à dissocier la « création artistique » des conditions qui lui assurent sa place dans le monde.

Ces conditions – ces facteurs, *stricto sensu* – se conçoivent en un sens « large » ou en un sens « restreint ». Au premier sens, elles communiquent avec ce qui fait que les arts sont investis d'un statut qui les distingue d'autres catégories de productions et d'activités, tout en les reliant néanmoins à celles-ci sur des modes particuliers; au second sens (restreint), elles recouvrent les modes opératoires (*modus operandi*) qui, au sein de dispositifs

11. Les conditions en sont donc dans une évolution économique dominée par l'« offre », en effet, et par ce qu'on a coutume d'attribuer au libéralisme. Les phénomènes concernés se mêlent, de façon significative mais confuse, à la question de la célébrité, de la réputation et de la visibilité. Antoine Lilti, dans son livre *L'Invention de la célébrité, 1750-1850*, apporte à ce sujet des spécifications utiles, en développant une notion de l'espace public qui tente précisément de faire la part de ce qui s'y trouve partagé, au-delà ou indépendamment de la discussion et du jugement (Fayard, 2014).

12. *Art et facteurs d'art, op. cit.*

eux-mêmes caractérisés par leurs modes de division du travail, exercent leur fonction conjuguée de coopération et de reconnaissance dont l'exposition, précisément, avec tout ce qu'elle suppose en amont, est une pièce maîtresse.

De l'exposition à l'installation

L'exposition constitue l'une des faces de l'art autonome. Elle marque une émancipation vis-à-vis de fonctions plus ancillaires, quoique tout autant célébrées. « Exposée », l'œuvre acquiert une dimension qui corrobore l'autotélie dont le romantisme l'a religieusement investie ; sur elle et en elle se concentre l'attention, sans autre raison que la valeur qu'elle prend dès lors à nos yeux¹³. Sur ce sujet, les artistes d'avant-garde ont exercé une action dévastatrice, au point de déplacer les lieux d'effectuation des œuvres ou d'en compromettre brutalement la magie¹⁴. Ce serait toutefois une erreur de penser qu'ils en sont venus à bout. D'abord parce que leurs actions n'ont probablement jamais été claires ni simples ; ils ont contesté la « séparation », mais ils en ont tout autant joué ; ensuite, parce que c'est dans un monde de l'art « séparé » que la dramaturgie de l'art et de la vie a exercé ses effets, au prix d'ambiguïtés dont la situation des arts a conservé les stigmates bien au-delà des avant-gardes historiques¹⁵.

Tant que les œuvres se trouvent dans des musées, elles conservent ce caractère unique, synonyme d'authenticité, qui

13. Puisqu'il a déjà été question de Benjamin à plusieurs reprises, observons que la « théologie négative » qu'il évoque à propos des théories de l'art pour l'art en est une composante.

14. Cf. *supra*, à propos de Dada.

15. Voir les remarques de Peter Bürger à ce sujet dans *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*

leur donne un visage à la fois présent et lointain. Les moyens mis en œuvre à cette fin s'effacent devant ce mystère dont se nourrit leur aura. Les conditions ont toutefois bien changé, et elles se sont peut-être même inversées. Les moyens aujourd'hui déployés assument un rôle beaucoup plus déterminant qui donne un relief particulier aux fonctions d'« activation » dont parlait Nelson Goodman pour insister sur le rôle des conditions pragmatiques de fonctionnement des œuvres¹⁶. Exposer, c'est mettre en scène. Nous y reviendrons plus loin, il est permis de penser que le paradigme de l'installation, en s'imposant et en s'étendant comme mode d'intervention artistique, a contribué à transformer en profondeur les pratiques de l'exposition¹⁷. Et l'une des conséquences en est précisément une « auratisation » qui, quoique assurée par d'autres facteurs, se constitue sur les bases de ce qui pouvait sembler en mettre en question la possibilité¹⁸.

Que cette auratisation fasse désormais partie de l'exposition, c'est ce que révèlent à la fois certains cas exemplaires et

16. Nelson Goodman, « L'activation », *Les Cahiers du MNAM*, n° 41, Éditions du Centre Pompidou, automne 1992. Rappelons que Goodman nomme conditions d'« activation » les conditions sous l'effet desquelles les œuvres fonctionnent, ce qui revient aussi à les placer sous l'éclairage de facteurs qui paraissent périphériques, mais qui ne peuvent pourtant en être dissociés dès lors qu'on convient d'adopter une conception « performative » (les œuvres d'art sont, pour une grande part, des « objets », mais leur qualité d'objets ne permet de rendre compte que de leur nature artefactuelle).

17. Voir « Grammaires de l'exposition », *Art Press* 2, n° 36, *Les Expositions à l'ère de leur reproductibilité*, février 2015, p. 88-94.

18. Sur ce point, qu'on me permette de renvoyer à mon livre *Art et facteurs d'art*, *op. cit.*, et plus précisément aux deux chapitres : « Exposer » et « Auratiser ». Désormais, lorsque l'aura fait défaut ou risque de faire défaut, on l'instille, on la produit, par des moyens qui, comme on le verra, ne sont pas seulement « à l'œuvre » dans l'art.

la poursuite revendiquée de cette finalité¹⁹. Les remarques de Maurizio Ferraris dans l'étude précédemment citée trouvent une justification dans les dispositifs couramment mis en œuvre²⁰. Le sèche-bouteilles de Duchamp, exposé au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition sur l'objet surréaliste, en est une preuve²¹. Plongé dans un halo d'obscurité et de lumière, apte à conférer à n'importe quel objet sa part de mystère²², le *Porte-bouteilles* se pare de qualités esthétiques qui le soustraient à l'indifférence postulée par Duchamp. Un objet ordinaire devient ainsi unique, et le geste auquel il doit sa promotion y gagne lui-même la qualité du lointain²³. Maurizio Ferraris a raison de faire jouer aux conditions d'exposition le rôle d'une restauration de l'aura dont les objets ou les œuvres exposés portent très souvent le démenti – un ready-made est un objet ordinaire, produit en une pluralité d'exemplaires, substituable (indifférent) et pouvant être parfaitement reversé au magasin des objets industriels produits en nombre.

19. L'une des finalités majeures et clairement poursuivies de la scénographie sans laquelle, désormais, il n'y a pas d'exposition, consiste à « auratiser » les œuvres exposées. L'abolition très fréquente de la lumière naturelle, comme dans le musée Soulages, à Rodez, en est un élément majeur.

20. Maurizio Ferraris, « Naturalisation de l'esthétique et culturisation de l'art », in Jacques Morizot (dir.), *Naturaliser l'esthétique ?*, op. cit.

21. Exposition *Le Surréalisme et l'Objet*, curat. Didier Ottinger, Paris, Centre Pompidou, 30 oct. 2013-3 mars 2014.

22. Cette dimension de l'aura entre apparemment en relation avec ce que Ludwig Klages, auteur influent s'il en fut, s'employait à établir dans *Vom Kosmogonische Eros*. Voir Giampiero Moretti, « Nimbus. Nota sulla questione dell' "aura" in Ludwig Klages », *Rivista di estetica*, n° 52, 1/2013.

23. Sans insister trop sur le paradoxe, observons que sous l'effet de son changement de statut, l'objet exposé acquiert, entre autres propriétés, celle d'être « unique », y compris, comme dans le cas d'un ready-made, lorsqu'il s'agit d'un objet dont l'instance physique est parfaitement substituable.

L'aura technologique

Les scénographies sans lesquelles, aujourd'hui, il n'y a pas d'exposition, ne sont toutefois pas les seules sources d'aura. Bien qu'il soit difficile de démêler les fils qui y contribuent, on en trouve plus d'un dans le singulier rapport que nous entretenons avec les technologies qui ont investi le champ artistique, dans certains des effets qui leur sont imputables et dans la manière dont l'art et la culture communiquent aujourd'hui entre eux et avec le commerce. Ces trois points méritent une attention particulière.

Bien que l'usage de ces deux termes tende à les opposer – malgré ce que suggère le mot *art* –, les arts ne se séparent pas des ressources qu'ils puisent dans les techniques. Il n'y a rien de fondamentalement nouveau dans les multiples façons dont les artistes se sont emparés des outils issus de la «révolution numérique», d'Internet et des techniques de l'image. Ils s'en sont emparés, comme ils se sont emparés, dans le passé, des outils que la science et les techniques mettaient à leur disposition. En revanche, les usages ou les démarches en faveur desquels ces outils ont été mobilisés, leur traitement, ainsi que la manière dont ils ont profondément changé les rapports de la «production» – ou de la «création» artistique –, de la diffusion et de la médiation ont modifié le statut des arts et leur mode d'insertion dans le champ culturel et social. C'est sur ce dernier point que le diagnostic de Benjamin, ainsi que les interprétations sur lesquelles il a débouché, mérite le plus d'être considéré.

Un symptôme de ce que cette situation comporte d'inédit – et qui n'engage pas, loin de là, le seul secteur des activités artistiques – réside dans l'importance (comme nous le verrons au chapitre VIII) que les discussions sur l'obsolescence technique ont acquise, tant dans le domaine artistique que dans celui de la conservation. La substitution du numérique à l'analogique,

dans la production, la reproduction comme la diffusion, se traduit par l'usage d'outils d'exploitation que leur évolution rend rapidement inutilisables, de sorte que leur simple conservation exige des opérations de réinscription sur de nouveaux supports dont la fréquence est bien supérieure à celle de supports plus traditionnels. Les débats sur l'obsolescence y trouvent leur source et leur justification, mais la tournure qu'ils tendent à prendre excède de beaucoup leur seule justification technique et professionnelle. D'une part, comme en témoigne l'attention prêtée à ce qu'on appelle les « nouveaux médias », on observe une propension à attribuer à l'outil un intérêt intrinsèque qui se mêle confusément à celui qu'on accorde à l'objet ou à la démarche artistique. Cet intérêt se conjugue d'autre part à une extension des soucis de conservation et de restauration qui, du coup, intègrent la dimension technologique des œuvres. La question du médium, que l'art des années 1960 avait considérablement relativisée, revient ainsi dans le débat sur l'art contemporain, à travers les « arts numériques » et le « net-art », d'une façon d'autant plus étrange que l'un des effets majeurs des « nouveaux médias » est précisément d'avoir rendu encore plus caduque la considération du médium comme pôle privilégié de définition et d'intervention artistique²⁴.

24. Les expressions considérées indiquent une propension à attribuer un statut particulier au médium numérique par rapport aux usages qui en sont faits dans les autres arts, comme s'il s'agissait d'une propriété définitoire. En même temps, l'outil numérique, en ce qu'il autorise des pratiques transversales, est accueilli comme une source d'intermédialité. Autant dire que la situation n'est pas claire. Ce qui est clair, en revanche, c'est que les outils techniques impliqués dans les œuvres et dans leur fonctionnement tendent à prendre une étonnante valeur d'« authenticité », du fait même de leur obsolescence. L'obsolescence programmée induit deux comportements finalement complémentaires dans une économie de l'offre renouvelée : la compulsion à la *nouveauté* et le sens de la *collection*. La collection, la

Au regard d'une logique de la conservation, le souci porté à la technologie qui entre à titre constituant dans une large fraction des œuvres actuelles ou d'un passé récent n'a rien de surprenant – ni de nouveau –, à ceci près que les composantes concernées appartiennent à l'industrie plus qu'à l'art et qu'il y a bien un paradoxe à considérer qu'elles appellent les mêmes soins. Lorsqu'elles sont remplaçables, faut-il les remplacer? Le conservateur répugne évidemment à «réparer», mais c'est précisément un effet d'une obsolescence rapide que de rendre cette option inenvisageable. Le moindre élément informatique, à commencer par les ordinateurs et les écrans, acquiert une valeur qui le rend unique, comme pour l'«objet quelconque» dans les murs du musée ou dans une installation, et «authentique». Cette particularité, rapidement résumée, n'est pas seulement impliquée dans le genre de problème auquel le conservateur-restaurateur est très souvent confronté – depuis que la conservation-restauration s'est étendue à l'art contemporain²⁵ –; elle s'ouvre sur une problématique de la conservation et de la restauration des objets à obsolescence rapide et programmée, dans une perspective pratique et théorique qui fonde une «archéologie des médias²⁶». Les pages que Benjamin a écrites à propos de l'aura prennent ainsi une singulière résonance : en même temps qu'elles tracent les contours des exigences de la conservation, en se concentrant sur la notion d'«authenticité», elles se révèlent transposables au programme d'une «archéologie» et d'une finalité de la

conservation, le patrimoine ne constituent probablement pas des restes d'une époque révolue ni une manifestation d'un attachement ou d'une résistance; ils entrent parfaitement dans la logique du nouveau capitalisme.

25. Ce fait est à mettre au compte de la logique du patrimoine et de la collection qui tend à se généraliser. Voir *infra*, chap. x, p. 173 *sq.*

26. Voir Emmanuel Guez et l'ESAA (École supérieure d'art d'Avignon), «Archéologie des médias», *MCD#75*, sep.-nov. 2014.

conservation-restauration spécifiquement tournée vers les instruments que l'industrie a abandonnés en cours de route. Un tel programme s'inscrit dans un processus de conversion ou de reconversion culturelle des déchets d'une industrie obsolescente, qui elle-même relève d'une logique plus générale de la « transitivité » sur laquelle nous reviendrons.

L'immatériel, le virtuel et l'éphémère

L'un des aspects les plus caractéristiques de ce qui se laisse entrevoir dans cette constellation de pratiques, d'initiatives et de convictions souvent très arrêtées réside dans leurs effets inattendus sur le sens commun. Loin de restreindre l'expérience qu'elles suscitent à la stricte « littéralité » que leur dimension technique et causale devrait en toute logique induire, les objets qui s'y rapportent y gagnent un attrait lié à leur « inquiétante étrangeté ». Les processus proprement techniques qui en sont partie prenante – et qui exercent une action causale – leur confèrent une signification occulte ou ambiguë qui restaure paradoxalement le jeu de la présence et de l'absence, rapporté au visible dans l'art auratique. La faveur dont jouissent certains mots dans le langage en apporte l'illustration : l'*immatérialité*, la *virtualité*, l'*éphémère*, tous ces termes indiquent un au-delà de la présence physique, et qui disent à quel point les dispositifs technologiques nés des développements de la « reproductibilité technique » ont été investis d'un sens qui articule confusément le proche et le lointain, conférant à des objets ou des réalisations pourtant assez triviales un attrait spécifique qui rappelle la singulière alliance qui, chez les surréalistes, associait une fascination pour la machine à un goût de l'occulte²⁷.

27. L'Unesco y a contribué, en décidant d'étendre la notion de *patrimoine* aux « biens immatériels ».

Il est vrai que la technique et ses réalisations ont souvent exercé un tel attrait, que ce soit dans la vie ordinaire ou dans le champ artistique. Les exemples ne manquent pas, à commencer par la machine à vapeur investie par l'imaginaire de toutes sortes de pouvoirs – la locomotive de la « Bête humaine », superbement décrite par Zola, et commentée par Deleuze, en est un exemple²⁸. Au point que l'unicité, l'exceptionnalité d'un objet, ne soit peut-être pas la condition de l'aura dont il est susceptible d'être entouré. La locomotive de *La Bête humaine* n'a pas besoin d'être *intrinsèquement* unique ; de fait, elle ne l'est pas et il suffit peut-être que le « type » le soit. Ce qu'il y a de particulier, dans l'aura technologique d'aujourd'hui, est en réalité lié à la fausse maîtrise que nous avons d'instruments dont nous ignorons à peu près tout – techniquement ou scientifiquement parlant –, et qui transcendent, de surcroît, les genres et les divisions naturelles de l'image, du texte, du son, etc. L'écran joue à cet égard un rôle clé, source d'une fascination dont on voit bien qu'elle renouvelle les pouvoirs de l'image, en la banalisant et en puisant dans cette banalisation même une source de fascination partagée. On n'en mesure pas suffisamment le paradoxe ni la force, mais le Soi ou le sentiment de soi, exacerbé par la publicité et la culture de masse, y trouve une satisfaction dont l'image, à travers les processus d'identification ou de reconnaissance amplifiée qu'elle autorise, constitue un ressort majeur²⁹.

28. Émile Zola, *La Bête humaine* [1890], Gallimard, « Folio », 1977, avec une préface lumineuse de Gilles Deleuze. Le pouvoir des machines, de la science et des techniques sur l'imagination se passe de commentaire, tant les exemples sont nombreux.

29. La publicité et les processus d'identification primaire qu'elle fait inévitablement jouer, en induisant des comportements qui ne sont pas seulement de consommation, mais de façonnement de soi, en constituent une illustration.

Les comportements et les sentiments induits par la technologie répondent, à un siècle de distance, à ceux dont l'art était supposé être la source dans les idéologies symbolistes ou dans les théories de l'art pour l'art. Il suffit de se souvenir des déclarations et des écrits emportés d'Oscar Wilde pour se convaincre qu'à bien des égards, les miracles de la technologie n'ont rien à envier aux vertus du mensonge, dont le même Oscar Wilde annonçait inopportunément le déclin³⁰. Les œuvres «virtuelles» ont pris la place de la «Sonate de Vinteuil» ou du «petit pan de mur jaune», dans la *Recherche* de Proust. Le fait, en apparence rédhibitoire, que l'outil technique soit à même de produire un nombre illimité de «copies» de la *même* chose ou qu'il mette à la disposition d'une multitude de lecteurs, de spectateurs ou d'auditeurs, au *même* moment, la *même* chose, autrement dit le déclin de l'œuvre unique et/ou autographique n'a pas eu les effets que l'on aurait pu croire. On peut y voir, au contraire, la source d'une auratisation dont la condition majeure réside dans les potentialités infinies nées de productions qui contiennent en elles leurs conditions de reproduction et de diffusion³¹. Considérée d'ordinaire comme significative des arts de masse, cette coïncidence est de nature à s'étendre à tous les arts de type allographique, et si elle induit en effet une massification de l'accès, qu'on a plutôt l'habitude de baptiser «démocratisation», elle se traduit par un mode de présence ou d'existence

30. Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, trad. fr. H. Rebell, Allia, 1998.

31. La production d'un disque en est un exemple, mais la numérisation a accentué cette potentialité puisque l'œuvre numérique (visuelle, sonore ou de langage), c'est-à-dire produite de manière numérique ou dans le «langage» des *bits* est, par nature, reproductible et diffusable. Le téléchargement, s'il pose toutes sortes de problèmes de droits, autoriserait une stricte coïncidence ou un «flux tendu» entre le moment de la production et celui de son accessibilité.

quasi « magique », comme l'usage récurrent de ce mot tend à en témoigner³².

C'est ici que se manifestent de la façon la plus claire les paradoxes de la « nouvelle aura ». La multiplication, parce qu'elle est potentiellement portée à l'infini et qu'elle rend accessible à un nombre également potentiellement infini de personnes les mêmes choses, acquiert un pouvoir de suggestion qui appartient aux pratiques de masse (pas seulement artistiques), mais qui n'en est pas moins la source d'une expérience proprement auratique que l'extension dont bénéficient les moyens technologiques à notre disposition nous interdit de réserver à certains arts et à une certaine classe. Le champ de la culture est certes contrasté, et on sait le rôle qu'y jouent les pratiques de *distinction*, mais ce que l'on y constate montre à quel point l'« offre » y répond à une production du désir qui, parce qu'elle vise le

32. La thèse qui voit dans cette coïncidence une propriété des arts de masse a été défendue par Noel Carroll, dans son livre *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, et, en France, par Roger Pouivet, dans *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003. Que cette particularité technique entre dans le jeu de la mondialisation à de multiples niveaux n'est pas douteux. Qu'elle soit réservée aux « arts de masse » l'est beaucoup plus. En réalité, il s'agit d'un effet majeur des évolutions technologiques et de leur impact sur une production artistique et culturelle investie par les enjeux économiques qui lui sont associés. De ce point de vue, en dépit des convictions qui animent ceux qui en sont les acteurs ou une partie des publics eux-mêmes, le type d'aura dont jouit un chanteur en raison de sa position dans les hit-parades ne diffère pas fondamentalement des sentiments qu'inspirent les artistes qui jouissent d'une position privilégiée sur le marché de l'art, même si les processus de reconnaissance qui en sont la condition ne sont pas exactement les mêmes et s'ils ne font pas intervenir les mêmes acteurs et les mêmes publics. La catégorie d'« art de masse », si l'on doit y voir une catégorisation *ontologique*, est une bévue. Soit dit en passant, c'est à Benjamin – qui en avait une vision *historique* – qu'il revient d'avoir, le premier, diagnostiqué la coïncidence de la production et de la diffusion, et de l'avoir reliée aux « arts de masse ».

plus grand nombre, n'épouse plus réellement les frontières des classes sociales.

L'autographe et l'allographe

On aurait pu être tenté de penser que ces caractères s'attachaient exclusivement à certains arts et que les attraites pouvant leur être associés n'étaient pas ceux sur lesquels Benjamin et ses commentateurs ont concentré leur attention. Une autre manière de présenter les choses permettra peut-être de mieux voir ce qu'il en est. Au sens habituel du terme, l'aura des œuvres d'art est associée à ce qu'elles comportent d'unique et, pour une large part, à leur dimension autographique ou apparentée. Les pratiques artistiques qui se sont développées tout au long du xx^e siècle, en particulier depuis les années 1960, en ont largement entamé les privilèges, que ce soit dans le champ des arts autographiques proprement dits ou par l'importance prise par les autres arts. La peinture est restée l'un des rares arts de statut autographique, encore qu'elle s'en soit parfois écartée³³. Or, il est clair que les arts allographiques³⁴ possèdent aussi leur aura et que la pluralité des instances d'une même œuvre (pour la musique, le théâtre, etc.) n'est pas de nature à les en priver. Les œuvres en question se voient généralement attribuer une identité – impliquée dans les relations que nous entretenons avec elles et le langage qui permet de les désigner –, et cette identité est l'objet de diverses

33. « D'une certaine manière », en mobilisant des ressources techniques liées à l'industrie, comme la sérigraphie, par exemple ; en intégrant, sur le mode de l'exemplification, des matériaux de l'industrie et du commerce ; en faisant jouer des variantes d'une même œuvre ou d'un même thème, etc.

34. La musique, le théâtre, l'opéra, etc., qui n'offrent que les exécutions chaque fois différentes d'une même œuvre, et qui y trouvent précisément une aura supplémentaire à laquelle se mêle le mythe de l'authenticité, par principe hallucinatoire.

évaluations permettant d'apprécier les versions *différentes* d'une *même* œuvre, ce qui veut dire que l'aura qui les entoure se reporte sur les versions et qu'elle s'y reporte d'autant plus aisément – et spécifiquement – que l'œuvre et la version peuvent être différenciées, en dépit du fait que la version soit perçue comme l'œuvre et non pas simplement comme une version³⁵. Le fait que les arts allographiques ne soient pas dissociables du temps, d'un temps qui est celui de leur itération et de leur réitération ; le fait que les œuvres soient en ce sens «éphémères», selon le terme inopportunément consacré, sont peut-être même de nature à faire jouer en leur faveur une aura supplémentaire, peut-être différente, mais non moins puissante. Or, ni la pluralité des versions – des items ou des occurrences – ni leur reproduction – discographique, par exemple – ne constitue un obstacle à cela, bien au contraire. Il y a, en fait, un mode d'existence des œuvres qui est celui de leur pluralité et de leur reproduction, sources puissantes d'aura, comme le montrerait aisément n'importe quelle image, pourvu qu'elle soit objet d'attention³⁶.

35. Sauf à imaginer, conformément à la thèse goodmanienne, que l'œuvre réside dans l'inscription, l'exécution est l'œuvre, même si, justement, les exécutions sont multiples. Que dire, au reste, des arts «sans inscription» et ne faisant appel qu'à une performance par principe non réitérable, même si tout un mouvement existe aujourd'hui en faveur de la réitération (*reenactment*, reconstruction, reconstitution, etc.). En tout état de cause, mon expérience est celle de l'œuvre. Je ne dirai que j'écoute une version des *Gymnopédies* ou du *Prélude à l'après-midi d'un faune* que si j'adopte un point de vue analytique ou critique, et que j'entreprends d'apprécier les mérites comparés de deux *exécutions*.

36. Dans ce cas, on peut se poser la question de savoir si l'aura qui les entoure est liée à la multiplicité comme telle ou au fait que cette multiplicité renvoie (en « première instance », pour ainsi dire) à une occurrence ou une entité unique. Cette dernière hypothèse semble avoir la faveur de Nathalie Heinich, dans son analyse de la « visibilité ». Tout dépend en partie de quoi on parle. La photographie d'une star, tirée et diffusée à des milliers ou des

La grande majorité des œuvres qui nous sont connues n'ont jamais fait l'objet, de notre part, d'aucune connaissance directe ; nous en connaissons des reproductions, et les possibilités liées à la photographie et à l'édition, il y a peu, ont été considérablement accrues par les ressources d'Internet et de la numérisation, après celles que leur ont offertes le cinéma et, surtout, la télévision. Les œuvres concernées en ont-elles pour autant perdu leur aura ? Pour ne prendre qu'un exemple, très en deçà de ce que je suis en train d'indiquer : Marilyn en effigie, peinte par Warhol, comme en affiche, ne dispense-t-elle aucune aura ? En réalité, le mode de présence des icônes d'un jour ou de toujours sur les murs des villes ou les pages des magazines n'est pas privé d'aura ; il en marque au contraire la présence dans l'univers du quotidien³⁷.

millions d'exemplaires, semble renvoyer à la personne rendue ainsi visible, de sorte que son aura dépend essentiellement de sa visibilité indéfiniment multipliée et de la présence à laquelle elle renvoie sans s'y identifier. Pour une œuvre, comme un tableau, par exemple, la même idée peut être soutenue, mais il en va de toute façon différemment lorsque ce genre de référent fait défaut. Dans ce cas, comme le suggérait Valéry à propos de l'ubiquité, c'est l'ampleur d'une présence omniprésente, massivement multiple, qui devient source d'aura, en tout cas dans certaines conditions. Le cinéma, bien qu'il joue en faveur de l'aura du premier genre (en particulier pour les acteurs et les actrices), possède son aura immanente, et qui ne renvoie probablement à rien d'autre qu'à ce qui se projette sur l'écran.

37. On touche ici encore à une dimension de l'aura qui se conjugue à la célébrité, et qui a trouvé chez Andy Warhol une mise en œuvre significative et paradoxale. Il serait parfaitement vain d'objecter aux voisinages qui se profilent ici le fait que dans un cas, nous avons affaire à des œuvres d'art et, dans l'autre, à des phénomènes d'une autre nature, liés à la publicité. Comme le suggère Alain Cuffe au tout début de son livre : *Warhol à son image*, Flammarion, 2009, « Les artistes célèbres sont souvent les moins connus », à quoi j'ajouterais que c'est précisément l'une des choses qui contribuent à leur aura, y compris de façon fantasmatique, car plus cette célébrité est grande, et plus on en sait sur une « célébrité », plus le sentiment s'impose d'une irréductible part de secret.

Transitivité et compatibilité

Ce dernier aspect des choses est de nature à mettre en relief, outre ce qui se fait jour dans le registre de l'allographie, un trait significatif des rapports de l'art et de la culture, entrant étroitement en rapport avec le monde marchand. L'élément majeur en est la transitivité des objets et des pratiques. Cette transitivité, qui n'est toutefois pas indifférente³⁸, est liée à un double processus dont il sera plus précisément question plus loin : un processus d'«artification» et un processus de «culturalisation», entrant en relation avec l'évolution allographique des arts dont nous avons déjà parlé³⁹. Dans les deux cas, on a affaire à des transferts, de part et d'autre d'une frontière relativement floue et mouvante, et dont l'ancrage est lié à un partage des activités (une sorte de division du travail) et des compétences partiellement hérité du XIX^e siècle et largement reconfiguré par des finalités et des intérêts de type social et économique. Ces transferts, pour être compris, doivent être toutefois réinscrits dans une histoire qui est en partie celle des avant-gardes, mais aussi celle de nos sociétés, depuis le XIX^e siècle et les deux guerres mondiales.

Ainsi, le dadaïsme – auquel un chapitre est consacré dans cette perspective – et le surréalisme n'ont pas seulement introduit, dans le champ artistique, les bouleversements que l'on sait ; ils en ont transformé les pratiques, en créant les

38. Elle ne signifie pas que «n'importe quoi» peut être transféré du champ de la culture au champ de l'art, de telle sorte que les deux positions deviennent indifféremment permutables. D'une part, ce type de transfert se conçoit essentiellement pour des objets, quoique aussi pour des pratiques. Il est probablement plus ancien qu'on ne pourrait croire, mais je n'entrerai pas dans ce genre de détail. D'autre part, il est «régulé» par des tendances de facteurs complexes, au premier rang desquels il y a les «facteurs d'art».

39. Sur l'artification, voir Nathalie Heinich et Robert Shapiro, *De l'artification, enquête sur le passage à l'art*, Éditions de l'EHESS, 2012.

conditions – d'une manière totalement ambiguë, à la considérer après-coup⁴⁰ – d'une communication des arts et de la culture ordinaire (de la marchandise) qui a eu un double effet. D'un côté, les « manifestations » dadaïstes et l'entrée dans l'art d'objets, matériaux et actions liés à la vie pratique ont facilité un processus de transfert qui s'est ensuite considérablement étendu et multiplié ; d'un autre côté, l'irruption de conduites radicalement non intégrables au champ de l'art constitué a produit une situation d'incompatibilité entre ce qui surgissait dans l'art et les formes ordinaires de la vie (culture) bourgeoise. En un sens, le dadaïsme et le surréalisme ont joué en faveur d'une « transitivity », source de « permutabilité » et de « compatibilité » – là où les arts occupaient une position séparée issue de l'autonomie artistique et de ses modes de légitimation, ce qui s'accordait avec le souci de réconcilier « l'art et la vie ». Mais en œuvrant ainsi, les mouvements artistiques concernés ont également contribué – et avec eux toute la néo-avant-garde – à une intégration qui, sans remettre en question la place séparée qu'occupe l'art dans la culture, a contribué à une logique qui répond à celle de la marchandise et du commerce. Ce point mérite un minimum d'explicitation.

Je parle de « transitivity » et de « compatibilité » pour décrire deux propriétés majeures des relations qui se sont instituées entre l'art et la culture (y compris matérielle), et aux termes desquelles ce qui appartient à l'un peut appartenir à l'autre, sans restriction ontologique et sur la seule base de pratiques qui doivent uniquement répondre à des conditions de reconnaissance

40. C'est-à-dire après le retour produit par les néo-avant-gardes, et à la lumière des pratiques contemporaines qui en ont intégré la rupture. Sur la notion d'*après-coup*, à partir de laquelle est abordée la question de l'avant-garde, voir Hal Foster, *Le Retour du réel*, trad. fr. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, La Lettre volée, 2005.

située⁴¹. Ce postulat, qui ne vise qu'à rendre compte de ce que chacun peut assez aisément observer – et des tensions qui se manifestent au sein de pratiques et de convictions fortement secouées⁴² –, est solidaire d'une critique de l'ontologie des œuvres d'art qui fait écho à l'indifférence duchampienne : l'art est sans qualités⁴³. La transitivité de deux objets les rend permutable; à partir du moment où un objet x , voire un matériau m , peut indifféremment remplir une fonction dans un domaine quelconque ou se convertir en un objet différent, de statut différent, et où ces deux places peuvent s'échanger, la relation qui conduit de l'une à l'autre est réversible. Le « ready-made » en est le prototype, ainsi que tous les objets pouvant lui être apparentés. Une roue de bicyclette aboutit dans l'atelier d'un artiste (premier déplacement), qui la monte sur un socle de manière à pouvoir la faire tourner d'un geste de la main ; la même roue, juchée sur son piédestal, se déplace une deuxième fois dans un musée où elle peut être remplacée par n'importe quelle roue de bicyclette, pourvu que soit conservés la position et le dispositif. Dès lors qu'elle peut parcourir ce chemin, elle peut parcourir le chemin inverse, ce que suggèrent les « utilisations » tenues pour délictueuses de ready-mades comme

41. Je dis « peut », parce que je ne veux absolument pas dire que « tout » peut l'être. Le champ dans lequel cela se produit est un champ « réglé », bien que cela ne soit pas dû à quelque propriété ontologique que ce soit.

42. Ces tensions se rattachent à des convictions conflictuelles, traduisant une situation de « crise » sur laquelle on a assez inutilement glosé. La permutable dont je pose le principe se heurte évidemment à des enjeux qui excèdent les seules questions ontologiques. Une fois qu'un objet x est impliqué dans un usage qui en modifie le statut, il devient généralement difficile d'en admettre le caractère contingent. Disons que tout cela a un coût. Ce qui se produit actuellement avec le *street art*, pratique initialement sauvage et vandale, en offre une illustration.

43. Voir mon essai : *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999, disponible sur le site : <<https://sites.google.com/site/jipcompage>>.

Fontain de Duchamp⁴⁴. La même opération – dans les deux sens – vaut aussi pour une affiche de Mimmo Rotella, un élément dans une installation (une ampoule électrique ou un moniteur télé) de Claude Lévêque ou de Nam June Paik, etc. Généralement, on s'en abstient, mais rien ne s'y oppose, et surtout, on pensera à ce qui distingue, de ce point de vue, un Rembrandt utilisé comme planche à repasser, exemple célèbre, complexe et passablement provocant, et un objet quelconque rendu à sa condition d'objet quelconque : *Boîte Brillo* de retour sur les rayons du supermarché si l'œuvre de Warhol était effectivement ce que Danto en a fait dans le commentaire qu'il en a donné⁴⁵.

Le continuum artistico-culturel

Cette transitivité (x' comme art, bien que ce ne soit pas sa vocation, peut se substituer à x comme objet ordinaire) admet une réversibilité qui favorise la compatibilité des objets de l'art et de ceux de la culture, une compatibilité d'autant plus forte que les transferts sont plus nombreux ou deviennent plus familiers. Ces propriétés se traduisent notamment par une homogénéisation des dispositifs de médiation, de diffusion et de commercialisation des objets des deux champs à l'échelle de la planète. De Paris à Buenos Aires ou à Miami, tout est coulé dans le même béton, les mêmes décors, la même architecture, celle des foires et grandes expositions d'art, et des centres

44. Voir Nathalie Heinich, *L'Art exposé aux rejets. Étude de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, à propos des « agressions » de Pinoncelli dont les arguments méritent plus de considération qu'ils n'en obtiennent généralement.

45. On sait en effet que *Boîte Brillo* n'est pas une boîte Brillo, mais une « contrefaçon », ce qui pose un problème que les célèbres analyses de Danto escamotent.

commerciaux hypermodernes, tandis que lorsque se marquent des différences, une discontinuité, c'est une autre logique de la compatibilité qui est à l'œuvre, comme si tout espace s'avérait potentiellement un lieu d'art possible.

Ce sont nos usages qui qualifient nos espaces, à quoi tient ce qu'Aragon appelait une « métaphysique des lieux⁴⁶ ». Il existe des lieux consacrés de l'art, comme il existe des lieux pour l'industrie, les cultes ou le commerce. Lorsque les usages meurent, les lieux qui les ont accueillis en conservent les traces, au moins pour un temps, jusqu'à ce qu'elles finissent par s'effacer ou par faire place à de nouveaux usages : de Sainte-Sophie au musée d'Orsay ou aux anciens docks reconvertis en lieux de culture, c'est le même processus qui est à l'œuvre. Il n'a rien de nouveau, mais ses modalités et ses champs d'application le sont. L'indétermination qui s'attache à cela dépend de circonstances imprévisibles. Beaucoup d'artistes, pour des raisons qu'on imagine sans peine, ont installé leur atelier dans d'anciens garages ou d'anciennes manufactures ; les usines désaffectées ne sont toutefois devenues que depuis peu des pôles artistiques ou des centres d'art ; il a fallu, pour cela, une politique et une économie de la culture dont le principal effet a été de faire sauter les barrières qui maintenaient l'art dans un domaine réservé – un secteur particulier de l'économie imposant ses restrictions. La « compatibilité » à laquelle on a affaire, sans complètement échanger les rôles, fait suffisamment communiquer les arts et les formes pratiques de la vie, y compris lorsqu'elles sont mortes ou brutalement interrompues, pour en rendre possibles les échanges selon les seules règles de l'opportunité. On visite désormais les prisons pour les « Journées du patrimoine » et les prisons peuvent aussi être converties en lieux d'exposition. La Collection

46. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Gallimard, « Folio », 1953, p. 19.

Lambert (Avignon) a « installé » sa collection dans les murs de l'ancienne prison Sainte-Anne, dans la multitude des cellules qui, plus d'un siècle durant, auront refermé leurs barreaux sur une population carcérale variée, y compris sur celles et ceux qui n'y firent qu'un bref séjour avant de repartir vers les camps de la mort⁴⁷. Les commentaires auxquels cette initiative a donné lieu sont édifiants : un acte inouï, d'une exceptionnelle audace⁴⁸ ! L'hiatus qu'on serait en droit de supposer n'a pourtant pas eu lieu. Au prix de quelques aménagements très sommaires, les œuvres présentées ont trouvé leur place, et on ne peut pas dire qu'elles subissent le contrecoup de ce lieu encore investi des traces de leurs anciens occupants⁴⁹. Après les friches et les églises, les prisons : l'espace dans lequel s'inscrivent ces initiatives joue sur un *continuum* qui permet de passer du musée ou du centre d'art à la prison « sans transition », consacrant ainsi la compatibilité de principe qui traverse le champ culturel.

Il s'agit à n'en pas douter d'une singulière ironie de l'histoire : dans cet éther que constitue aujourd'hui la culture, les arts ont comblé le fossé qui les séparait de la vie, comme pour répondre aux vœux des avant-gardes, tandis que l'existence commune, dans ses formes publiques et *publicitisées*, s'ouvrait elle-même aux arts, voire au génie, comme le prophétisait

47. La prison Sainte-Anne a fermé ses portes en 2003, après 132 ans d'existence.

48. Le commentaire rédigé par les commissaires donne à cet égard un bel exemple de dérisoire boursoufflure. Le titre même donné à l'« événement » (*La Disparition des lucioles*) donne le ton d'une exposition qui investit un espace carcéral en mobilisant une référence aux figures de Pasolini et de Didi-Huberman, et les cicatrices supposées de l'institution pénitentiaire.

49. À la différence de ce que suggérait Philippe Dagen dans un article du *Monde* consacré à cette exposition (« La prison d'Avignon dévore les œuvres d'art », *Le Monde*, 27 mai 2014).

Musil il y aura bientôt un siècle⁵⁰. Sans doute est-ce au prix de ce qui en constituait la force critique, mais l'aura n'en a pas moins gagné de nouveaux territoires qui, loin de rencontrer un obstacle dans les dispositifs techniques qui assurent la répétition du même, y trouvent au contraire de nouvelles ressources.

La matrice de l'installation

Je ne fais que dresser un constat. À n'en point douter, cette évolution est un aspect de celle qui a accompagné la naissance du nouveau capitalisme, au regard duquel le statut d'artiste préfigure peut-être celui du futur « travailleur⁵¹ ». Plus directement, les évolutions qui ont marqué l'exposition ont joué un rôle non négligeable par rapport auquel les pratiques de l'installation ont certainement eu des effets décisifs.

Schématiquement, une exposition est une installation et réciproquement, à ceci près que la seconde appelle un regard adapté à la vision que réclame traditionnellement le tableau⁵², tandis que la première pluralise les points de vue,

50. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, vol. I, trad. fr. Ph. Jaccottet, Le Seuil, 2004, notamment : chap. XIII, « Un cheval peut-il être génial ».

51. Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999, et Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *op. cit.* Ces deux livres prennent la question par deux bouts : celui de ce que le capitalisme a intégré parmi tout ce qu'il a emprunté à l'art, du point de vue de l'idéologie dont il s'est doté (il s'agit d'une face de la logique de « compatibilité » dont il a été question), d'une part, et celui de l'indétermination qui frappe le travail artistique (la création), comme « modèle » possible d'un statut à venir du travailleur, d'autre part. L'ouvrage de Menger traite plus directement d'économie de l'art, et avec la tendance à considérer qu'elle est sans commune mesure avec l'économie marchande ordinaire.

52. Exposer, c'est bien entendu présenter au regard. L'accrochage (sur un mur) en est l'opération élémentaire ; il induit une attention qui épouse la « fenêtre » avec laquelle se confond le tableau. Ce modèle a été diversement

les relations et en appelle à une expérience plus globale, moins centrée⁵³. Ces traits caractérisent les pratiques de l'installation. Ces dernières s'inscrivent dans la manière dont les artistes ont soustrait leur art aux espaces clos de l'atelier et du musée – parfois en les réinvestissant –, en s'émancipant des injonctions qui leur étaient liées, de manière quasi matérielle. La manière dont le tableau lui-même, avec le collage, devient installation, y a contribué, de même que la dimension performative qui s'est introduite dans les arts, beaucoup plus tôt qu'on ne le croit ordinairement⁵⁴. À vrai dire, celle-ci est inhérente à l'installation; elles sont étroitement solidaires, y compris lorsqu'on entend les distinguer. Les surréalistes s'y sont employés en déplaçant les chemins de l'aura. *Nadja*, de Breton, *Le Paysan de Paris*, d'Aragon, sont exemplaires de ce déplacement, tout comme l'intérêt de Benjamin pour

perturbé par les pratiques artistiques et par leurs excursions en dehors des musées ou de la galerie.

53. Ces différences recoupent en partie celles que Baudelaire fait jouer à l'avantage de la peinture dans « Pourquoi la sculpture m'ennuie ». Baudelaire, dans ce texte, privilégie la peinture parce qu'elle dompte le regard et l'ordonne à un point de vue unique. La sculpture est déjà plus anarchique. On voit, dans ce genre d'exemples, à quel point le paradigme de la vision s'est rendu solidaire de l'image, telle qu'elle s'est imposée depuis la Renaissance. Hans Belting en a montré les attendus, les conséquences, et au fond la contingence. Voir *Florence et Bagdad, Une histoire du regard entre Orient et Occident*, trad. fr. N. Ghermani et E. Rieber, Gallimard, 2012.

54. Diversement, depuis les débuts du xx^e siècle, avec Dada bien entendu. S'ajoutent à cela des questions d'interprétation. On a, par exemple, coutume d'insister sur le caractère « conceptuel » d'une large fraction de l'art « contemporain ». Dans bien des cas, toutefois, cette thèse ignore les conditions pratiques, pragmatiques qui en constituent la contrepartie. C'est une erreur, nourrie par diverses théories dont celle de Danto, par exemple, de faire basculer l'art dans le champ du mental. Un ready-made, par exemple, n'est pas ou pas seulement un concept, mais le corrélat d'un geste et d'actions qui en assurent le statut, c'est-à-dire la conversion.

les « passages », et peut-être, ultérieurement, les dérives des situationnistes.

« Nos cités, écrit Aragon, sont peuplées de sphynx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que, grâce à ces monstres sans figure, il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir⁵⁵. »

Benjamin a noté cet intérêt du surréalisme pour ce qu'il appelle le « suranné ». À propos de *Nadja*, il observe que, comme dans l'amour ésotérique, la dame « est l'inessentiel ». « De même chez Breton. Il est près, plus que de Nadja elle-même, des objets qui sont près d'elle⁵⁶. » Ce rapport aux objets, tel qu'il se configure aussi dans le « Mur » de Breton, n'appartient pas à l'exposition, mais à l'installation ; on peut lui attribuer deux effets, l'un qui se conjugue au ready-made en déplaçant l'aura vers des objets qui en sont dépourvus, mais participent d'une « illumination » et de tout autres « abîmes » que ceux des cercles sacrés de l'art ; l'autre qui prolonge le geste du ready-made en investissant des espaces non attitrés, susceptibles de le devenir. Dans le cas du surréalisme – à la différence de ce qui s'était manifesté avec Dada – ces déplacements ou plus précisément ces transferts se sont accompagnés d'une esthétisation des choses ordinaires qui est partie prenante des processus d'artification précédemment mentionnés, si bien que tout en contribuant à la constitution d'un *continuum* de l'art et de la culture, cette esthétisation a

55. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 20.

56. Walter Benjamin, « Le surréalisme », trad. fr. M. de Gandillac, *Œuvres II*, éd. établie par Rainer Rochlitz, « Folio essais », Gallimard, 2000, p. 119.

aussi étendu le champ de l'art à de nouveaux territoires, sans en remettre fondamentalement en question la logique ni les présupposés⁵⁷.

Ces initiatives de rupture, qui ont transformé le paysage artistique, me semblent en tout cas avoir joué un rôle important dans la manière dont les pratiques de l'exposition se sont transformées, et dans la renaissance de l'aura dont elles ont été le théâtre, en dépit d'une apparente prédilection pour des expériences ou des objets qui en étaient privés. Arthur Danto a parlé d'une « transfiguration du banal », à propos de Warhol et du pop art⁵⁸. C'est à une authentique « transfiguration », en effet, que l'on doit le processus qui fait de l'installation le paradigme à la fois de l'art et de sa manière d'exister dans l'espace public. C'est pourquoi l'exposition, à laquelle reste vissé le musée⁵⁹, ne répond plus aux attentes nées de ces pratiques; et c'est aussi pourquoi les « expositions » – puisque c'est le terme qu'on continue d'utiliser

57. On distinguera toutefois cette « esthétisation » des expressions qu'on en trouve dans le design ou l'ornement, ces « crimes ».

58. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1989.

59. En dépit d'actions et d'initiatives qui tendent à en perturber les effets, qu'il s'agisse d'inviter des artistes à investir les lieux, à intervenir sur ce qui s'y trouve exposé, à y réaliser des performances, etc. Ces initiatives sont toutefois autant d'aveux d'une situation qui a changé et qui rend le musée inadéquat. En même temps, l'institution-musée est solidaire de tout un ensemble de conditions d'ordre juridique, économique et social qui ne pourraient pas être bouleversées aussi facilement. Sans compter sa dimension symbolique. Généralement, les musées appartiennent à des instances publiques; ce qui s'y trouve est une propriété commune, et non pas privée. C'est pourquoi la disparition des musées, lorsqu'elle se produit, ou celle des œuvres qui font partie de leurs fonds, comme cela a eu lieu récemment, lorsque des États ont vendu une partie de leur patrimoine, est le plus souvent mal accueillie par l'opinion. C'est la contrepartie de tout ce qui condamne le musée par ailleurs : un musée est comme une bibliothèque : il abrite un bien *commun*.

– s'apparentent de plus en plus à des installations, confiées à un commissaire et à une équipe de professionnels de l'« activation », qui elles-mêmes s'apparentent à une intervention artistique⁶⁰.

On pourrait être tenté de penser que la boucle est ainsi bouclée et que, pour toutes les raisons que j'ai essayé d'indiquer, le recul présumé de l'aura, loin d'en entraîner la disparition, en a au contraire favorisé l'après-coup⁶¹. Le plus important ne me semble toutefois pas ce « retour » comme tel ; quelle importance, après tout, puisqu'il rémunère le défaut d'un art préalablement asséché⁶². Le plus important réside à mes yeux dans la situation qui s'y indique, d'un point de vue social et politique. Comment les ressources critiques qu'inclutait l'autonomie artistique, y compris là où la coupure a été la plus forte et la plus sublimée, peuvent-elles être préservées, et au prix de quelles ambiguïtés ? Les intérêts économiques et marchands liés à cette situation, dans une économie essentiellement financière et mondialisée, s'en accommodent sans nul doute, en puisant, dans le *continuum* et dans les logiques de transitivité que je crois avoir diagnostiquées, une possibilité efficace de conjurer des investissements et des retours sur investissements qui,

60. La pratique courante de la signature en est l'illustration. Dans ces cas-là, une exposition est en réalité une installation dont le commissaire est l'auteur. Ces différents points seront repris plus loin. Je renvoie, à ce sujet, à mon analyse des « Grammaires de l'exposition », *Art Press*, janvier 2015, « Les expositions à l'ère de leur reproductibilité », numéro coordonné par Christophe Kihm et Laurent Jeanpierre.

61. En un sens quasi freudien, qui est aussi celui que Hal Foster mobilise dans son interprétation de l'avant-garde. Voir *Le Retour du réel*, *op. cit.*

62. Elle est à l'image de la poésie selon Mallarmé, dans son pouvoir de « rémunérer le défaut des langues humaines ». Plus précisément, on peut y voir la contrepartie, pour ne pas dire le pied de nez, d'un processus qui a d'abord asséché la substance artistique au bénéfice d'options conceptuelles et intellectuelles, et au grand dam de tous ceux qui ne conçoivent pas l'art sans un « supplément d'âme » qu'il serait seul à nous offrir.

à défaut, resteraient séparés et par conséquent d'une rentabilité inférieure. La manière dont l'art s'installe dans les vignes, se marie avec la mode et le luxe, et participe à la constitution d'un réseau international offrant à la fortune mondiale de nouveaux débouchés pour les affaires ou pour un tourisme hors du commun en est une expression significative⁶³.

Certes, la réalité est beaucoup plus contrastée. La distinction qu'on a coutume de faire, en philosophie, entre deux régimes, respectivement « autographique » et « allographique » des arts, recoupe approximativement deux secteurs majeurs du marché global de l'art et de la culture.

Le premier se coordonne à un type dont les arts de la performance (au sens anglo-saxon) constituent le noyau ; les modalités de production, de médiation, de diffusion et de marchandisation tendent à égaliser – quoique de manière sectorisée – le statut des activités, des modes de reconnaissance et de promotion et des productions qui en font partie, même si, comme pour les arts de régime tendanciellement autographique, le « marché » s'organise autour de valeurs inégales et différenciées.

Le second, dont l'axe majeur est constitué par des arts de régime autographique ou apparenté, est celui où les écarts, de ce point de vue, sont les plus prononcés. Entre les œuvres qui atteignent les prix les plus élevés dans les ventes et celles qui circulent aux différents étages d'un marché dont les règles et les choix sont tributaires à la fois des institutions, des galeries et des instances « prescriptrices », l'écart est maximal. Sans entrer

63. Les exemples ne manquent pas, des défilés de haute couture dans la cour du Grand-Louvre ou de l'École des beaux-arts du quai Malaquais, aux épousailles de l'art et du vin. Un bel exemple, celui du domaine de château Lacoste, intégrant depuis dix ans un impressionnant parc de sculptures, un centre d'art, des réalisations architecturales confiées aux architectes de renom et, bien entendu, un restaurant et bientôt un hôtel de prestige, tout cela dans une région restée relativement à l'écart du tourisme de masse.

dans le détail des mécanismes économiques qui sont en jeu⁶⁴, c'est probablement là que le *continuum* dans lequel viennent s'inscrire les processus artistiques et culturels autorise les plus grandes différences. On peut y voir une exigence économique du système, c'est-à-dire la condition sous laquelle la production autographique se prête encore aux retours sur investissements et à la spéculation, à condition toutefois que les œuvres et les artistes consacrés se vendent à un prix *sans commune mesure* avec celui des productions de la grande majorité. En termes de pourcentages et d'écart, la proportion doit être à peu près la même que celle de la concentration de la richesse mondiale dans les mains d'une infime partie de la population mondiale, et de l'échelle des revenus dans les différents pays.

Les arts allographiques reposent sur le nombre (la reproductibilité) ; les arts autographiques supposent la rareté, mais aussi – la différence est peut-être une exigence de ce type de fonctionnement – une rareté de seconde zone, c'est-à-dire moins « rare », si l'on veut, constituée d'une population d'œuvres et d'artistes dont l'économie est différente et ne joue pas le même rôle. La différence ressemble à celle qui existe, dans le domaine du vin, entre les grands crus, dont les prix peuvent atteindre des sommets, et ceux qui ne bénéficient pas de ce label, y compris pour les mêmes cépages⁶⁵. L'existence

64. Ils reposent sur le jeu conjugué des institutions, des processus de médiation et du marché. Il s'agit d'un jeu complexe en définitive assez peu étudié, en dépit d'études désormais classiques sur le « marché de l'art ». Sur ces questions, on se reportera aux travaux de Pierre-Michel Menger.

65. Les « grands crus » représentent un tout petit pourcentage de la production globale. Un pomerol « grand cru » peut se vendre à un prix 100 ou 1 000 fois supérieur à ce que coûte un vin produit à proximité, sur les mêmes terres, qui ne bénéficie pas de ce label. À plus d'un égard, les conditions et les facteurs qui jouent en faveur de cette différence croissante sont d'une nature semblable à ceux qui président à la cotation des artistes sur le marché de l'art.

d'un art voué à d'autres modalités d'échange laisse entrevoir d'autres fonctions, généralement indirectes, au-delà du type de satisfaction qu'il apporte à un public quantitativement plus important – des fonctions « culturelles », si l'on veut, dont les finalités économiques viennent s'inscrire dans le type d'environnement que réclame l'économie globalisée, au regard des finalités qu'elle poursuit ou du type d'environnement que les villes peuvent lui offrir.

Marchands d'aura⁶⁶

Ces phénomènes s'accompagnent de forts contrastes. Les composantes auratiques y jouent un rôle marqué et les œuvres les plus notoires partagent avec celles qui le sont moins la capacité de s'entourer d'une aura qui, pour différenciée qu'elle soit, constitue une condition de leur commerce. Il y a certes l'aura « du riche » et l'aura « du pauvre », tout comme il y a un « grand art » et des « arts moyens », mais les dispositifs ne sont qu'en apparence subordonnés à des fins différentes. Une large part de ce qui se dessine dans l'art contemporain et dans sa mondialisation se montre clairement, désormais, dans le monde des foires, de Miami à Bâle ou à Pékin, avec une débauche de luxe qui épouse le partage du monde, non plus celui du Nord et du Sud, mais de l'excès sans vergogne et de la précarité qui en constitue la contrepartie. Pourquoi l'art répondrait-il à d'autres lois que celles du partage du monde ?

L'aura reconquise marque ainsi le retour de ce que Benjamin accueillait comme une libération⁶⁷. Si l'aura de l'œuvre d'art a

66. C'est le titre d'un livre de Alessandra Dal Dago et Serena Giordano : *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, 2001.

67. Voir à cet égard les remarques de Rainer Rochlitz dans le premier volume des *Œuvres* de Benjamin, Gallimard, *op. cit.* On a peut-être exagérément

été un jour liée à un lieu unique⁶⁸; si le musée passe pour avoir détruit ce lien essentiel, il n'en a pas moins induit sa propre religion, source à son tour d'ensorcellements dont nos théories de l'art, depuis le XIX^e siècle, disent assez ce qu'elles doivent aux mythologies qui en ont consacré le destin au nom de l'universel. L'universel a toutefois changé de visage; il s'est maquillé. À la valeur du lieu et du Dieu unique, il a substitué les vertiges de l'ubiquité, si proches de ceux de l'argent dont on sait qu'il est partout et nulle part.

Ces remarques posent des questions pour lesquelles je n'ai d'autre réponse qu'une perplexité sans remède. À défaut de savoir sur quel monde s'ouvrent ces tout petits aspects d'une situation beaucoup plus globale et plus inquiétante, il me semble opportun d'en mesurer les coordonnées, dans le présent – culturellement, socialement et politiquement – et dans le passé, tout au moins là où peuvent se laisser entrevoir les conditions qui y ont contribué. Les différents chapitres de ce livre répondent à une tentative de ce genre. Comme je m'en suis ouvert dans l'avant-propos, le fil en est constitué par la manière dont le *continuum* artistico-culturel a intégré des effets d'aura spécifiques qui se conjuguent efficacement à des dispositifs économiques et financiers.

Qu'il y soit question des avant-gardes, de Dada, de Duchamp, etc., appartient à la logique de ce qui s'y trouve décrit, si du moins l'on veut bien admettre que leurs rapports au contemporain sont de nature à éclairer les évolutions et les

tendance à croire que Benjamin, à propos de ce qu'il diagnostique comme le déclin de l'aura, adopte une attitude négative.

68. C'est bien sûr le point de vue de Benjamin, mais aussi de tous ceux qui ont critiqué le musée pour avoir déchiré ce lien, de Heidegger à Duthuit dans son livre *Le Musée inimaginable*, essentiellement dirigé contre Malraux et l'idée de « musée imaginaire ». Les idées exposées par Riegl dans son livre sur l'idée moderne de monument prennent également, à cet égard, un relief particulier.

déplacements qui ont retenu mon attention dans les réflexions précédentes. Qu'il y soit également question, plus largement et dans un contexte plus actuel, de conditions qui excèdent les mouvements artistiques, considérés en tant que tels, ne devrait pas davantage surprendre. L'une des idées que je revendique dans cette enquête consiste précisément à soutenir que les questions que posent les arts à la philosophie et aux sciences sociales demandent à être décentrées et abordées à partir de la manière dont ces arts s'insèrent dans des réseaux d'interactions dont ils sont partie prenante. Pour qu'il y ait art et pour qu'il y ait des œuvres, il faut que soient réunies des conditions – des facteurs – qui excèdent de beaucoup le seul « monde de l'art » et les frontières dans lesquelles on aimerait bien pouvoir le contenir.



II. « LE VIVACE ET LE BEL AUJOUR’HUI »

Alors, l’esprit ne regarde ni en avant ni en arrière.

Le présent seul est notre bonheur.

Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust*.

Nous sommes à l’âge du « contemporain ». Étrange formule, liée à d’étranges usages qui, à en croire ce que ces usages suggèrent, ne nous rend pas tous *également* contemporains, certains artistes l’étant apparemment plus que d’autres. En fait, loin de seulement désigner une coïncidence temporelle ou le fait d’appartenir à la même génération, le mot *contemporain* a acquis une signification dont la grammaire est élective et tend à en faire un compliment, et dans une certaine mesure une norme¹. Le terme, qui n’est entré dans les usages qu’au xx^e siècle², a perdu son sens ordinaire d’adjectif pour se marquer d’une inscription

1. Nathalie Heinich y voit un paradigme (*Le Paradigme de l’art contemporain*, Gallimard, 2014). Si la notion de *contemporain* doit se voir attribuer cette signification, elle doit de toute façon jouer un rôle régulateur et normatif. Reste à savoir – c’est en partie l’objet de ce qui suit – s’il est possible de lui rapporter des traits qui en seraient constitutifs.

2. Voir Peter Osborne qui, dans son livre : *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, 2013, analyse les usages du terme et leur histoire. Osborne associe très clairement la notion à un rapport au temps qui court-circuite la relation du présent à un futur. À ses yeux, le « contemporain » est une fiction globale et planétaire.

dans le temps qui le conjugue à un « présentisme » de principe expliquant que certains auteurs lui aient associée une « clôture de l'histoire³ ». Cette clôture ne signifie toutefois pas un pur et simple arrêt qui mettrait un terme brutal à l'événementialité. C'est le rapport à l'« événement » qui s'est transformé, comme nous nous y attarderons dans le chapitre suivant, en le détachant de l'hypothèse ou de la confiance en un futur, susceptible de se détacher à son tour du présent.

Ces assertions manquent d'évidence parce que la grammaire du mot « contemporain » suppose une inscription dans le temps qui en enveloppe les trois dimensions, et aussi parce que l'on ne perçoit pas spontanément les reconfigurations que renferme son usage. Elles trouvent pourtant un éclairage immédiat dans le sentiment plus ou moins répandu d'une monotonie qui fait obstacle aux changements radicaux, et indique que notre rapport au temps s'est modifié en substituant au « vivace aujourd'hui » et aux lendemains dont la modernité s'était rendue solidaire, le « contemporain », c'est-à-dire précisément l'idée ou le pressentiment d'un temps qui aurait cessé de se penser comme un temps exposé à ses caprices comme aux vertiges du futur⁴.

3. Arthur Danto, en particulier, dans son livre *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 2000. Sur la notion de « présentisme » voir le livre important de François Hartog, *Régime d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2003 et 2012. La marque de ce que Hartog appelle le « présentisme » – elle retiendra ici tout particulièrement notre attention pour tout ce qui touche au « contemporain » et à la mémoire – réside dans un rapport au temps qui a cessé de se concevoir par rapport au *passé* (comme dans la formule d'Auguste Comte, selon laquelle l'humanité se compose d'un plus grand nombre de morts que de vivants), autant que par rapport au *futur*, comme c'est le cas dans toutes les visions téléologiques de l'histoire pensées sur le modèle de l'accomplissement et du progrès.

4. L'art en particulier, dans la mesure où, à côté de beaucoup d'autres domaines, celui de l'art a été l'un de ceux où la contrainte du nouveau et d'un futur à inventer a été la plus forte.

En un sens, bien que ce ne soit pas sans ambiguïté, le « nouveau » a déserté le champ de l'art et de la culture, comme il a abandonné celui de la mode – celui de la haute couture ou de la couture tout court, par exemple. Les créateurs de mode des années 1960 se voulaient à l'*avant-garde*. On s'en souvient avec émotion dans les films qui leur sont parfois consacrés, comme ce fut le cas pour Yves Saint Laurent, mais cette émotion se nourrit du passé et de l'importance prise par tout ce qui touche à la mémoire et au patrimoine, et désormais au glamour. Il n'est pas indifférent d'observer qu'une partie de ce qu'il y avait de nouveau dans la « mode » des années 1960 était liée au mélange des genres, à des formes d'hybridation qui remettaient en question les frontières du monde de la haute couture, quant à l'image qu'on s'en faisait jusqu'alors, et le monde des habitudes vestimentaires quotidiennes, lui-même investi de distinctions, balayées depuis par des inversions dont le port du jean témoigne clairement. Le « monde de l'art » a connu des évolutions semblables, dès les premières années du xx^e siècle, mais plus particulièrement au moment de l'émergence de pratiques artistiques et d'un contexte historique et institutionnel qui a ensuite débouché sur le « contemporain ». Peter Osborne observe que c'est à partir des années de l'après-guerre (la Seconde Guerre mondiale) que le mot « contemporain » a commencé à prendre le sens que nous lui connaissons⁵. Cette époque est également

5. Comme il l'observe également, le mot, dérivé du latin tardif, date de la moitié du xvii^e siècle, mais il faut attendre les années 1980 pour que « contemporain » s'applique à l'art d'après la Seconde Guerre mondiale (Osborne, p. 18). Or, « 1945 représente le début de l'hégémonie internationale des institutions artistiques américaines, de l'appropriation, par les musées, des produits de pratiques avant-gardistes d'avant la guerre et la promotion institutionnelle de ce qu'on a appelé les néo-avant-gardes » (*ibid.*).

celle où les conditions du *continuum* précédemment évoqué n'allaient pas tarder à se mettre en place⁶.

En 1867, Baudelaire pouvait encore écrire : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »

Le « frisson du nouveau » suppose un monde et un rapport au temps, orienté vers le futur – avec ou sans téléologie. Dans le contemporain, c'est ce rapport qui fait défaut. C'est l'une des formes – et peut-être des motifs – que prend ce qui l'oppose au « moderne », bien qu'il ne s'agisse que d'un aspect de la question. Plus fondamentalement, en fait, le sens que ce mot a pris dans notre langage, et dans celui de l'art en particulier, épouse un sens du « présent » qui s'est coupé du futur et qui le sépare aussi bien des avant-gardes historiques – celles du début du xx^e siècle – que des ambitions dont l'histoire était alors investie, socialement et politiquement.

Les enjeux en sont passablement confus, comme le suggèrent les réflexions de Giorgio Agamben⁷. Curieusement, ce n'est même pas l'appartenance à un temps déterminé qui fait d'une chose qu'elle est ou non contemporaine. Les signes en sont ailleurs, plutôt dans le fait d'incarner le présent, de *l'exemplifier*. Certes, l'art désigné comme « contemporain » est aussi, potentiellement, objet de mémoire, mais il

6. Ce *continuum* trouve aujourd'hui son principal point d'appui et, d'une certaine manière, son parachèvement dans la convertibilité numérique.

7. On peut éventuellement souscrire à la définition qu'en donne Agamben en plaçant l'accent sur l'« inactuel ». Cf. Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain », conférence donnée en 2005, Rivages-poche : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, écrit Agamben, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »

s'agit d'une mémoire que le futur n'est pas censé enrichir ni modifier. Les soucis dont font actuellement l'objet les dispositifs techniques liés au numérique et à Internet en offrent un témoignage. À la différence des œuvres qui, matériellement, étaient exposées aux altérations du temps, et qui y trouvaient singulièrement la source d'une appréciation renouvelée, les œuvres « technologiques » d'aujourd'hui se prêtent à une obsession de pérennisation qui, à défaut de trouver une garantie dans leur matérialité technique les élève au rang de biens patrimoniaux⁸. Leur conservation, nous le verrons plus loin, intègre certes le fait qu'ils ne sont pas pérennes, mais leur obsolescence n'est pas liée à un temps qui serait celui d'une rupture radicale : le temps qui s'y laisse apercevoir est celui d'un présent qui admet des différences – à commencer par celles qu'introduisent des innovations techniques qui rendent obsolètes les anciennes – en se renouvelant, à l'image de l'eau dans un bassin. Ce « présentisme », pour utiliser la terminologie introduite par François Hartog à propos des régimes d'historicité, se traduit clairement dans un intérêt particulier pour le patrimoine⁹. « De quel régime d'historicité la patrimonialisation galopante des années 1990, comme on l'a parfois qualifiée, peut-elle être la marque ? » Si ce régime est celui du présent, il doit bien être associé de quelque façon au « contemporain » et aux conditions qui, dans l'art et dans la culture, et bien entendu au-delà, en constituent les coordonnées.

8. Voir *supra* : « Laura patrimoniale ».

9. François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, 2003, chap. v en particulier. Notons en passant que la part réservée au patrimoine, dans le budget de la culture, est plus importante que celle consacrée à la « création ».

La norme du contemporain

Il y a dans l'idée du « contemporain » quelque chose de ségrégationniste. D'un côté, la suprématie de tout ce qui bénéficie de cette étiquette a évincé ou marginalisé les arts et les pratiques qui, notamment, restaient attachées à un seul médium ; de l'autre, elle les a mobilisés en les intégrant à d'autres logiques, comme celle des installations, et notamment à des logiques intermédiaires, elles-mêmes solidaires des migrations généralisées qui en constituent la toile de fond. On peut en trouver un exemple dans une installation de Xavier Veilhan à la Biennale de Lyon de 2003, constituée d'un dispositif de cinq toiles hyper-réalistes, regroupées en un ensemble ouvert permettant de les voir alternativement de face et de dos¹⁰. Cette œuvre présente à l'évidence les caractères du « contemporain » – je devrais dire, pour être plus exact, qu'elle est « *de* l'art contemporain » – en ce qu'elle dispose de façon originale et présumée critique des toiles qui, considérées et exposées séparément, ne se seraient pas vu appliquer les mêmes prédicats. Dans ce cas, le « bon point de vue » – celui qui, du moins, répond aux normes et aux pratiques en usage – n'est pas fondamentalement de savoir si cette réalisation de Xavier Veilhan était « nouvelle » ou « révolutionnaire » (il lui aurait fallu projeter un futur détaché du présent, ce que le seul titre donné à la Biennale rendait hors de propos). Il s'agit

10. La Biennale de 2003, dont le commissariat avait été confié au Consortium (Xavier Douroux, Franck Gautherot et Éric Troncy), sous le titre : *C'est arrivé demain*. La pièce de Xavier Veilhan était décrite en ces termes par le dossier de presse : « Veilhan proposera à la Biennale un projet qui lui tient à cœur : la mise en scène de cinq tableaux hyper-réalistes américains très connus (dont les noms ne seront dévoilés qu'à l'ouverture de la Biennale) dans une structure en bois tendue de plastique noir conçue comme une véritable réflexion sur la visibilité des œuvres. »

de reconnaître une « contemporanéité » assumée intégrant ici cinq toiles qui, elles, n'en font pas partie.

Au regard de ces conditions – qui sont aussi des conditions de reconnaissance –, les titres et les cartels qui accompagnent la présentation des œuvres dans les expositions ou les musées sont de précieux auxiliaires. Les uns et les autres, en effet, concourent à produire un cadre qui contribue à cette reconnaissance, en donnant la main au visiteur, éventuellement décontenancé ou égaré, et en attribuant éventuellement aux pièces exposées l'ancrage qui leur manque ou qui passerait inaperçu si la mention devait en faire défaut. Un cartel dit en ce sens beaucoup de choses sur les œuvres, sur les artistes, mais aussi sur la manière dont se conjuguent les facteurs d'élection qui justifient leur présence dans des espaces d'exposition et attestent de la reconnaissance qui les recommande à l'attention¹¹. Le plus souvent, à côté des informations qui concernent la facture de la pièce exposée et, le cas échéant, le pedigree de l'artiste – lequel n'est évidemment pas indifférent –, ce sont des indications relatives à l'« esprit » qui a commandé sa production. De manière générale, le discours réinscrit la pièce dans une *intention*¹². C'est très souvent celle-ci qui apporte la garantie de la « contemporanéité », comme le suggèrent aisément les lignes consacrées à l'installation précédemment mentionnée. La dimension réflexive, critique ou méta-artistique en est un élément décisif, cette dimension pouvant s'exercer à l'endroit

11. Après tout, je peux parfaitement imaginer un visiteur naïf ou étourdi qui prêterait attention aux cinq toiles hyper-réalistes installées par Xavier Veilhan, sans se préoccuper de la manière dont elles se conjuguent et dont elles sont disposées. Ou alors, il s'en étonnerait et trouverait ce dispositif étrange, voire inutile.

12. L'intention, au sens le plus éculé du terme – si l'on pense aux tourbillons critiques dont elle a pourtant dû faire l'épreuve –, reste pourtant, semble-t-il, la référence majeure des cartels.

des arts, du musée, de la perception esthétique ou de la société. Dans tous ces cas-là, la marque du « contemporain » ne laisse pas d'être paradoxale ; elle s'exprime dans des circonstances et en des lieux réservés, en même temps qu'elle se recommande généralement de contextes et de significations qui les débordent, ce qui est tout particulièrement le cas lorsque le sens et l'inscription se veulent sociaux ou politiques. L'étrangeté de cette situation est patente dans beaucoup de cas, et évidente pour tout le monde. Elle n'en est toutefois que plus remarquable, tant elle est liée à un art ou à des pratiques artistiques qui se caractérisent par leur ancrage revendiqué dans le *présent*. L'exposition de Thomas Hirschhorn au Palais de Tokyo : *Flamme éternelle*, comme beaucoup d'autres expositions du même artiste, fait entrer comme par effraction l'espace urbain – en l'occurrence les voitures qui brûlent¹³ – dans les murs de l'institution, ce qui les expose à une sorte de contradiction performative également partagée. Un autre exemple intéressant de ces situations typiques du présentisme – l'histoire s'achève au musée – est également celui de la Biennale de Lyon de 2013 : « Entre-temps, brusquement et ensuite ... », avec son insistance sur les récits et la reconfiguration par le récit¹⁴.

13. Le titre de l'exposition est une référence aux émeutes qui avaient eu lieu dans la banlieue de Melun en 2007 et aux voitures qui avaient alors été brûlées en très grand nombre.

14. « Une multitude d'histoires, de natures et de genres très différents, que les artistes ont développées à partir d'expériences réelles ou de constructions imaginaires, d'anecdotes tirées de la vie quotidienne aussi bien que de phénomènes sociaux ou d'événements historiques considérables, vont se disséminer et s'entrecroiser, sans aucune hiérarchie ou intention méta narrative, sur les différents sites qui accueillent cette année la Biennale », selon les termes de Gunnar B. Kvaran, le commissaire. La biennale dissidente : *La Violence des riches* apportait une vision complémentaire, délibérément non présentiste, d'inspiration marxiste.

Les œuvres de la collection Pinault présentées à la « Punta della Dogana » peuvent aisément susciter une perplexité semblable. Le caractère ouvertement provocant de certaines d'entre elles¹⁵, à côté d'autres plus paisibles, il est vrai, est typique de la contradiction performative à laquelle elles sont exposées, et qui constitue un trait de leur inscription dans un présent qui n'est connecté à aucun futur. Le Musée et la multiplication des musées contemporains en sont la matérialisation. Cette contrepartie du « contemporain » ne prive pas nécessairement les œuvres de leur dimension critique ou polémique, mais elle les installe dans une contradiction que l'on peut tenir pour typique de la condition muséale, dès lors que celle-ci s'ouvre au présent, c'est-à-dire à un art qui entre en rapport avec des événements ou des situations de nature hétérogène – à la différence de ce qu'était la vocation traditionnelle des musées –, en étant dès lors assujetti à un autre temps, et comme si cette opération constituait la marque même du « contemporain ». À ce type de caractérisation, qui laisse entrevoir la solidarité du « contemporain » avec un contexte institutionnel caractérisé par le musée nouvelle manière¹⁶, on objectera peut-être que c'est la part que prennent les musées et les institutions artistiques à une fonction critique dont beaucoup d'artistes sont soucieux. Outre les doutes qui pèsent sur cette « fonction critique » pour toutes sortes de raisons, à commencer par les différentes manières dont elle peut être détournée ou confisquée¹⁷, il est clair que le passage au musée est typique d'une déconnexion temporelle qui neutralise le rapport à un futur, excepté celui d'une fonction

15. Le *Train Pig* de Paul McCarthy, par exemple.

16. Le Palais de Tokyo en constitue le parachèvement. Il est « intégralement » contemporain.

17. Voir les analyses de Luc Boltanski et Ève Chiapello à propos de la « conscience artiste » dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, *op. cit.*

esthétique-mémorielle. On peut y voir le principe des liens qui fondent la solidarité du contemporain, de la mémoire et du patrimoine, *sous condition d'aura*.

L'internationalisation et le « contemporain »

Ce n'est probablement pas sans raison que les fondations créées depuis une vingtaine ou une trentaine d'années par les grands collectionneurs – dont la fortune est généralement liée au luxe ou à la finance, plus qu'à l'industrie¹⁸ – se concentrent presque exclusivement sur le « contemporain ». Il n'est pas non plus indifférent d'observer que les prix atteints par certains artistes contemporains peuvent s'avérer aussi élevés ou plus élevés que celui des chefs-d'œuvre consacrés de périodes plus anciennes. Il y a un rapport entre cet état de choses, les tendances du marché et la place prise par l'art contemporain dans les grandes manifestations internationales comme les biennales ou les grandes foires, Bâle, Miami, etc. L'internationalisation en est une composante majeure, qui correspond à celle des flux financiers. C'est également le diagnostic de Peter Osborne :

« Ce qui rend possible l'art contemporain, au sens emphatique d'un art de la contemporanéité, c'est la convergence et le conditionnement mutuel des transformations historiques qui se sont opérées dans l'ontologie de l'œuvre d'art et des relations sociales dans le champ artistique. Cette convergence et ce

18. La corrélation n'est pas entre l'importance de la fortune et l'investissement dans l'art, mais entre la fortune, le luxe et l'art. Les investissements, dans ce cas de figure, se portent aussi significativement vers le vin, par exemple, et bien entendu vers l'architecture. Pour ne prendre que trois exemples, typiquement familiaux : Cartier, Pinault et plus récemment LVMH.

conditionnement mutuel ont leur source dans des processus économiques et communicationnels plus généraux¹⁹. »

Les rapports de l'art et de l'argent ne sont pas nouveaux, ce qui est nouveau c'est la nature des circuits qui en assurent la circulation, les agents qui y contribuent et les enjeux auxquels ils sont liés dans un monde globalisé, c'est-à-dire dans un monde dont les frontières, celles des États, n'encadrent désormais plus ni l'art ni l'argent. Le modernisme apparaît aujourd'hui comme une invention locale, d'un point de vue à la fois spatial et temporel. Il n'est pas jusqu'à notre manière de faire de l'histoire qui n'en témoigne, au regard de la façon dont la grille moderniste et celle d'un rapport à l'histoire conditionné par le futur, ont eu l'ambition d'embrasser l'intégralité du monde²⁰. Dans le domaine artistique et dans celui de l'histoire de l'art, notre vision de l'histoire a eu les mêmes effets, quoique de manière plus limitée. Jusqu'à un certain point, les différentes cultures – en tout cas celles qui s'appuyaient sur d'anciennes traditions : les cultures asiatiques ou celles de l'Islam, par exemple, voire, à l'intérieur de l'Europe, les traditions nationales – ont préservé leur spécificité, même si certaines influences, celle de l'impressionnisme, par exemple, au XIX^e siècle, en ont parfois entamé les effets²¹. Pendant une assez

19. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 28.

20. Voir à nouveau François Hartog, *Régime d'historicité, présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, ainsi que le livre séminal de Marshall Sahlins (commenté par Hartog), *Des îles dans l'histoire*, trad. fr. J. Revel (dir.), Gallimard/Le Seuil/EHESS, 1989, ainsi que Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde, introduction à l'analyse des systèmes-mondes*, trad. fr. fr. Fr. Gèze et C. Horsey, La Découverte, 2006.

21. On en trouve une illustration dans la façon dont le succès international de l'impressionnisme a occulté, par exemple dans le contexte de l'Amérique du Nord, les courants issus de traditions plus spécifiquement nationales.

courte période, malgré le sentiment dominant d'un rapport à l'histoire et aux autres histoires dans lequel s'exprimait un ethnocentrisme masqué sous l'universel et la modernité, les regards pluriels se sont maintenus et les arts en ont été des vecteurs majeurs dans à peu près tous les domaines. Que serait la peinture, la danse, la musique du xx^e siècle sans les sources qu'elles sont allées puiser dans d'autres continents ? Il est probable que cela ne soit pas sans rapport avec une manière de vivre le temps étranger au sentiment qu'évoque si bien Musil, au début de *L'Homme sans qualités*, comme si la Cacanie anticipait sur l'échéance d'un présent qui n'aurait pas d'autre horizon que lui-même.

C'est un constat : la situation n'est plus la même. L'état du monde ressemble à celui que décrivait Musil, à ceci près qu'il s'est probablement aggravé, au sens où ses traits se sont passablement durcis. La contrepartie du glissement qui s'est opéré vers un présent qui n'a pas d'autre horizon que lui-même s'exprime dans l'internationalisation de l'art et du marché de l'art. L'« art contemporain » n'est pas seulement un « paradigme », au sens où en parle Nathalie Heinich. Il est le seul, il n'y en a pas d'autres ! Il suffit pour s'en convaincre de constater qu'il est présent sur tous les continents et que cette présence – sur tous les marchés et dans toutes les foires – remplit la fonction d'un label et d'une garantie pour les instances susceptibles de s'en recommander. Car le « contemporain » n'est pas seulement le prédicat auquel l'art est supposé répondre ; il est également synonyme d'un dépassement des frontières caractéristique d'une globalisation assumée, en même temps que d'un état du monde placé sous les lois de la compétition et du marché. Les prix décernés aux artistes qui en sont les plus représentatifs en sont aussi une expression, même si ces distinctions ont une histoire déjà ancienne²². De même

22. Ils sont généralement décernés à l'occasion des grandes manifestations que sont les foires et les biennales (Venise, FIAC, etc.). Ils se déroulent selon

que les lieux et les décors sont à peu près toujours les mêmes d'une foire à une autre, d'un endroit du monde à un autre, tout comme les centres commerciaux réservés au luxe ou les galeries marchandes et les boutiques des aéroports, l'architecture et la scénographie des expositions se sont internationalisées. Le « contemporain » a épousé le monde de l'ultralibéralisme, nettoyé de ses scories d'un autre âge.

L'envers de ce décor, c'est l'*autre* monde, celui de ceux qui n'y ont aucune part, bien qu'ils y trouvent une image normalisée d'un faux état naturel des choses. Dans le mot « contemporain », pour qui en apprécie les implications au regard d'un rapport au temps dont il est solidaire, il y a bien plus que ce qui s'y indique lexicalement.

L'art-contemporain : en un seul mot!

À en juger à partir de ce qu'indique l'usage du terme, le « contemporain » s'illustre dans un régime de *littéralité*, en accord avec la logique de la *transitivité* dont il nous a semblé relever. C'est ce qui lui donne une capacité remarquable d'extension et d'ingestion qui ne connaît pas de limite *a priori*. La littéralité est la contrepartie de la tautologie. Son aura en est paradoxalement issue ; elle tient à la logique d'un prédicat (« contemporain ») qui ne peut être qu'*exemplifié* : l'œuvre contemporaine exemplifie le prédicat qui la désigne comme telle.

Dans « art contemporain », il n'y a pas « art » d'un côté et « contemporain » de l'autre. Le poids de ces deux termes n'est pas égal, c'est le prédicat « contemporain » qui joue le rôle de déterminant majeur. Une œuvre contemporaine n'est pas une œuvre qui, pour des raisons à établir, « vérifierait » le

des rites semblables à ceux des festivals (Mostra de Venise, Cannes, etc., « Lion d'or », « César ») et jouent à peu près les mêmes rôles.

prédicat « contemporain ». C'est au contraire le fait de lui appliquer ce prédicat qui en fait de l'art contemporain, toute la question étant de savoir quelles conditions président à cette application, puisqu'il ne saurait être réellement question de « propriétés », sinon après coup et en quelque sorte de seconde main. Sa grammaire particulière et tout à fait inédite s'explique difficilement, parce qu'on est habitué à concevoir les prédicats comme des propriétés susceptibles d'être décrites, définies. C'est en partie l'erreur sur laquelle reposent la plupart des débats sur l'art contemporain. Hormis le fait que le terme ne s'applique pas aux périodes antérieures à la Seconde Guerre mondiale, voire aux années 1960, les débats tournent autour de propriétés qui doivent bien, d'une manière ou d'une autre, être partagées par les objets qui entrent dans le domaine d'application du concept, au risque de controverses et de difficultés sans nom²³. Cette logique, en apparence très légitime – c'est celle qui nous sert de viatique – n'est probablement plus la bonne. En réalité, si l'on essaie de s'en tenir à des considérations strictement grammaticales, on s'aperçoit que ce n'est pas l'existence de propriétés d'un certain type qui conditionne l'application du prédicat, mais que l'usage de ce prédicat a pour fonction de faire de son porteur un *exemple* (une exemplification) de lui-même (c'est-à-dire dudit prédicat et d'un présent qui s'apprécie à partir de sa capacité d'auto-exemplification).

Bien entendu, pour qu'il en soit ainsi, il faut que d'autres conditions soient réunies, mais elles n'appartiennent pas au champ de définition d'un concept; elles procèdent de ces circuits d'inclusion et de reconnaissance qui opèrent dans le champ artistique et culturel, dans des contextes d'interactions qui mobilisent l'ensemble des acteurs du monde de l'art et des processus économiques qui lui sont adossés. Mais l'importance que revêt le

23. C'est ce qui rend l'idée d'un paradigme de l'art contemporain impraticable.

présent dans une telle logique ne serait pas opérante si elle ne se nourrissait de récits ou de « microrécits » qui scrutent le présent, en particulier dans l'une de ses dimensions significatives : l'*ordinaire*. Arthur Danto a écrit un livre qui l'a rendu célèbre, et dont le titre est tout à fait adapté à ce que je m'efforce de mettre en lumière : la *transfiguration du banal* (du *commonplace*). En faisant en effet surgir le banal ou l'ordinaire sur la scène artistique, les artistes comme Warhol (qui constitue le point de départ des réflexions de Danto) n'ont pas seulement apporté leur concours à une transitivité qui, jusque-là, ne faisait pas vraiment partie du décor ni des croyances²⁴; ils ont surtout emboîté le pas à une autocélébration du présent dont les coordonnées s'illustrent dans le pop art. Ce n'est pas un hasard si cela se produit sur la scène américaine, dans des années où les finalités économiques et politiques (à la différence de celles qui caractérisent le climat idéologique européen – pour un temps seulement) sont celles d'une culture qui se donne pour modèle, en excluant toute rupture qui la remettrait en question. L'idée d'une « fin de l'histoire », bien qu'apparue plus tardivement²⁵, était déjà impliquée dans la politique américaine dès les années d'après-guerre. Que l'on puisse parler d'une transfiguration du banal ne signifie cependant pas seulement que l'indiscernabilité est alors devenue la règle et que, par conséquent, ce qui fait qu'il y a art dût dès lors être recherché dans la pensée et l'« interprétation », au sens où en parle Danto²⁶. L'*indiscernabilité* signifie la *transitivité* – laquelle n'exclut pas la *réversibilité*. Elle est surtout la marque d'un présent

24. Ce n'est pas tout à fait exact, car elle s'ébauche à l'orée du xx^e siècle avec le cubisme, les premiers ready-mades de Duchamp (1913), le futurisme et le dadaïsme, mais dans un tout autre contexte et avec de tout autres visées.

25. Dans le contexte actuel, avec le livre de Francis Fukuyama : *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), rééd., « Champs essais », 2009.

26. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1993.

qui ne s'exprime pas seulement dans un état des choses ne réclamant pas un *autre* temps que lui-même, mais dans des objets qui l'exemplifient. L'une des questions qui se posent est évidemment de savoir dans quelle mesure ces objets sont contingents. Le fait qu'ils sont supposés ne posséder aucune propriété physique et perceptuelle spécifique incline à le penser ; d'autre part, comme Joseph Margolis l'a observé dans une étude où il s'oppose à l'argument de Danto²⁷, la distinction qui permet de désigner comme art un objet – par rapport à ceux qui en sont exclus – est *présupposée*, plus que *justifiée* par les arguments supposés l'établir. En réalité, toutefois, même si le fond de l'affaire est de nature tautologique, les apparences sont sauvées, car la diversité est préservée ; elle est même tout à fait réelle, en ce sens que nous continuons à avoir affaire à des objets qui présentent des propriétés distinctives (mais physiquement, spatialement, etc., contre la thèse de Danto), dans des conditions de présentation et/ou d'installation également distinctives, même si ce qui les rend « contemporains » est essentiellement tautologique pour les raisons indiquées.

Peter Osborne attribue pour sa part à tout ce qui entre dans la catégorie du « contemporain » une propriété distinctive négative : le « dé-bordement », qui lui semble constituer à la fois un trait ontologique du passage au contemporain et des processus d'internationalisation : « d'une part, le dé-bordement des arts comme médium, et d'autre part, le dé-bordement des espaces nationaux des arts²⁸ ». Ce diagnostic est juste, et il

27. Cf. Joseph Margolis : « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », in J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Vrin, 2009.

28. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 28.

apporte un éclairage pertinent sur une transitivité qu'Osborne définit de la sorte :

« Ce processus historique s'est révélé extraordinairement compliqué et profondément contradictoire : les artistes, les institutions artistiques et les marchés ont négocié les politiques régionales, post-coloniales et migratoires, afin de faire coïncider la logique spatiale ouverte de l'art post-conceptuel et la dynamique politico-économique globale²⁹. »

Cet argument ne me semble cependant pas régler la logique d'attribution du prédicat « contemporain ». Le dé-bordement dont il est question dans les analyses d'Osborne était à l'œuvre dans le mouvement des avant-gardes, sans toutefois apporter son appui à une globalisation économique. L'internationalisation en faveur de laquelle il opérait n'était pas de cette nature, alors que c'est précisément le cas pour l'art contemporain. Ce qui fait la différence engage plutôt un rapport qui, dans un cas, est celui de la rupture et se détermine par rapport au *temps*, et, dans l'autre, par rapport à l'*espace* – celui d'un marché sans frontières, sans entraves, l'espace renouvelé du credo libéral, le fameux « laissez faire ».

Dans un espace débarrassé de ses cloisons, Ulysse pleure et le présent étend son empire³⁰. L'une des manifestations en est un intérêt pour le banal, le quotidien, l'« ordinaire », désormais élevé au rang de substantif. Cette prédilection, qui faisait également partie de l'« esthétique relationnelle » vers la fin des années 1990, répond à la neutralisation du futur, et, dans une

29. *Ibid.*

30. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps, op. cit.*, chap. II : « Ulysse et Augustin : des larmes à la méditation », p. 69-96.

certaine mesure, du politique que suppose le credo libéral. Dans l'esthétique relationnelle, il y a bien l'idée de créer du social ou de le reconfigurer. C'est également à cela que correspondent une multitude d'initiatives associatives dans le tissu social existant, miné et atomisé par le nouveau capitalisme, ses modes d'organisation du travail et la marginalisation croissante de tous ceux et toutes celles qui en ont perdu le droit. L'esprit qui l'anime n'est cependant pas celui d'un temps, pas même réellement d'une utopie qui se traduirait dans une régénération de l'histoire ; si l'on joue l'histoire ou si on la rejoue, c'est sur le mode d'un « *reenactment* », c'est-à-dire d'une opération chargée de donner la qualité du présent à un passé en principe voué à en être séparé par la discontinuité temporelle. Le cauchemar, celui d'un passé qui ne passe pas, est devenu rêve³¹. C'est lui qui donne son caractère « spectral » à tout ce qui se produit³². La transitivité opère aussi dans la diachronie. À cela tient probablement l'aura caractéristique du présent, une aura qu'on pourrait dire narcissique, celle du « *selfie* », « le spectacle du quotidien », qui fournissait son thème à la X^e Biennale de Lyon³³. Le goût pour l'ordinaire,

31. *Ibid.*, p. 72 : Comment « faire de “ce qui s'est produit”, un passé, un présent qui doit passer » ?

32. C'était le diagnostic de Musil dans son analyse de l'Autriche à la fin de l'empire auto-hongrois.

33. « Le spectacle du quotidien », X^e Biennale de Lyon, 2009, commissariat de Hu Hanru, qui faisait référence à la notion de *mondes imaginés*, « fruit des médias et migrations massivement globales associées au capitalisme computarisé », et opposait à cela ce que soutient Clifford Geertz : « le fait de situer les œuvres d'art et de leur donner une signification est toujours “une affaire locale” », pour prendre acte du « tous les jours » propre à des « formes de vie » dans un « global sans extériorité ». Le texte de présentation, qui se recommandait non seulement de Clifford Geertz, mais de Wittgenstein, Goffman, de Certeau, Duchamp, etc., dit assez bien les attendus du relief que prend le quotidien, les « exotismes partagés » (autre titre d'une autre

le quotidien, est à bien des égards la contrepartie, assumée ou non, d'un abandon qui, bien qu'il prenne à revers les grandes causes et les fins sublimées et semble opter pour des formes de vie partagées plus simples ou plus égales – on dirait presque : plus démocratiques – participe d'un déplacement du politique au profit de l'éthique, d'un futur projeté à un présent qui en absorbe et en éreinte les potentialités.

biennale), dans un monde sans autre « extériorité » que celle des différences qu'il lui est encore permis de brasser.



III. LE DIVORCE DE L'ART ET DE L'HISTOIRE

*Les sons, les bruits, les voix, les timbres nous
appartiennent désormais.*

Nous les évoquons quand et où il nous plaît.

Paul VALÉRY

La vision commune de l'art l'apparente à la durée, et c'est cette inscription dans un temps parfois lointain qui confère aux œuvres d'art une partie de leur aura. À la différence de tout ce qui ne possède qu'une inscription éphémère et parfois ponctuelle, les œuvres d'art semblent transcender les époques, au point d'apparaître comme la marque d'un « antidestin¹ ». Cette représentation des choses est très largement fonction de la valeur dont l'art est investi dans notre culture, et plus spécifiquement de l'autonomie dont le champ artistique a longtemps joui par rapport à d'autres champs d'activité². Le fait que la

1. André Malraux, « La monnaie de l'absolu », *Les Voix du silence*, 1955, chap. iv.

2. Si je m'exprime ici au passé, c'est parce que les phénomènes que j'ai essayé de relier au « contemporain », en particulier la constitution d'un *continuum* qui traverse l'art et la culture sous toutes ses formes, remettent en question cette autonomie, même si celle-ci reste encore largement ancrée dans notre représentation de l'art. D'une certaine manière, les secteurs qui communiquent avec l'art en héritent confusément, ce que d'aucuns diagnostiquent comme une « crise » ou un « malaise ».

production artistique s'accomplisse et se matérialise dans des objets, auxquels nous attribuons un statut particulier et un sens susceptibles de se transmettre en héritage, a contribué à leur assurer cette durée, cette permanence, bien au-delà du temps et des générations qui les ont vus naître. Cette particularité n'est certes pas propre à l'art, et probablement ne l'a-t-elle jamais été; elle vaut pour toutes sortes de choses dont la qualité propre, l'*aura*, finissent par excéder les usages qui s'y rapportent dans des circonstances données, à un moment donné. Elle n'en est pas moins ancrée dans notre esprit, même si elle s'incarne de manière privilégiée dans un certain type d'œuvres et de productions : les œuvres gravées ou peintes ou sculptées, plus que dans celles qui réclament un temps supplémentaire, celui de l'exécution et de la réitération. Mais aujourd'hui, comme nous venons de le voir, nous avons franchi un nouveau cap que les extensions de notre sens patrimonial, combinées aux attendus du « contemporain », ont largement favorisé³.

Observons que ce qui semble inscrire les œuvres dans la durée – en faisant passer au second plan le ou les processus auquel leur existence est subordonnée – paraît lié à la place qu'elles occupent dans l'histoire. D'abord, en ce qu'elles nous semblent en témoigner, comme si elles en portaient la marque; en ce qu'elles y contribuent, aussi, comme si elles la faisaient ou contribuaient à la faire, et enfin, en ce qu'elles s'inscrivent dans une historicité qui trace un fil entre le passé et le présent, autant que le présent et l'avenir⁴. Cette solidarité de l'art, et de

3. Dans les arts *autographiques* plus que dans les arts *allographiques*.

4. Du moins dans une vision de l'histoire orientée vers un futur sur lequel le présent est ouvert. S'il y a une histoire, en ce sens-là, et si elle se fait ou si les hommes la font, ce ne peut être que comme *production* dans et par ce qu'ils produisent. Que l'art y contribue ou y ait contribué, à la différence de ce qui se dessine dans le « contemporain », n'a donc rien que de très évident, surtout si l'on pense à la haute valeur symbolique dont il jouit.

l'histoire a été au cœur de notre vision de l'art comme elle a été au cœur de notre vision de l'histoire. Elle a signifié, entre les productions de l'art, une communauté de principe et d'appartenance traversant les époques : une identité transhistorique, voire intemporelle, autorisant une reconnaissance partagée dans laquelle on croyait pouvoir lire la conscience d'une commune humanité ; elle postulait aussi et surtout, entre elles, une puissance commune d'engendrement dont l'histoire de l'art a recueilli le principe en postulant l'idée d'un devenir commun, se conjuguant à l'histoire humaine en général⁵.

Cette vision, que je résume à grands traits, n'est manifestement plus la nôtre ; elle ne *peut plus* l'être. Philosophiquement parlant, elle s'appuie sur un postulat d'essence et sur une téléologie que les pensées « post-historiques » elles-mêmes ont entrepris de battre en brèche⁶. Elle doit aussi faire face à l'évidence d'autres temps que le nôtre, sans parler de tout ce qui a contribué à nous dessiller les yeux tout au long du xx^e siècle, de la Grande Guerre à Auschwitz, ou à la conscience générale de notre précarité⁷. Ce n'est pas seulement, comme le suggérait déjà Paul Valéry, que « nous autres civilisations savons désormais que nous sommes mortelles⁸ » ; c'est aussi que le champ artistique lui-même a cessé de participer à cette vision, par les ruptures qu'il a violemment opérées, jusqu'à miner, comme ce fut le cas avec les avant-gardes,

5. La philosophie hégélienne de l'Esprit est certainement la construction la plus élaborée de cette idée.

6. En particulier les philosophies de la différence et de la déconstruction.

7. Se conjuguent ici, non seulement des événements qui ont induit d'autres analyses, mais aussi la part de tout ce qui a été ignoré par l'histoire au titre d'une « modernité » pensée à la seule échelle de l'Europe ou du « monde occidental ». Les perspectives d'une histoire globale modifient en profondeur les données.

8. Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *Œuvres*, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, p. 988.

le statut autonome de l'art qui en constituait la pièce maîtresse. C'est en ce sens qu'il est permis de parler d'un « divorce de l'art et de l'histoire », non pas certes pour soustraire l'art au temps, mais pour mettre en relief un autre rapport au temps dont l'histoire, au sens habituel du terme, ne peut plus être partie prenante.

Le temps des avant-gardes

D'une certaine manière, bien qu'il s'agisse d'un point de vue étroitement local, tout a commencé avec les avant-gardes, ou plutôt, avec la « fin des avant-gardes ». Leur rapport à l'histoire est ambigu. L'idée même d'« avant-garde » intègre un rapport à l'histoire qui en anticipe le déroulement et l'émergence. À l'arrière-plan des perspectives qui s'y dessinent, il y a la « nouveauté » et la recherche de la nouveauté, perçues comme une exigence de l'art, autant que de l'histoire. L'historicisme en est une composante évidente et paradoxale, l'idée d'un présent dont la signification et la valeur résident dans le futur supposé en apporter la consécration, avant même d'exister. Sous cet angle, les avant-gardes firent le pari d'une histoire dont elles se voulurent un vecteur, ne pouvant trouver son sens et sa justification que dans un renouvellement marqué du sceau de la radicalité et de la différence, sur le modèle de la rupture avec le passé. La « nouvelle musique », dans l'interprétation qu'Adorno en a donnée, en est un exemple. La musique dodécaphonique, en rompant avec la gamme traditionnelle, se projette dans un futur qui renouvelle l'histoire de la musique en laissant derrière elle les formes du passé et les tensions qui en marquent l'émergence, comme dans la *Nuit transfigurée*⁹.

9. John Cage, lorsqu'il parle de Schönberg, épouse en partie ce schéma en suggérant que la révolution dodécaphonique n'a pas été poussée jusqu'à son terme, puisqu'il lui aurait fallu aller jusqu'à rompre tout rapport avec la

Les artistes d'avant-garde qui, comme Malevitch, ont fait de leur art le fer de lance de la révolution ont communiqué avec la conception de l'histoire qui se laisse ici entrevoir ; et ils s'en sont séparés, en concevant leur tâche comme l'expression d'une exigence de traduction de l'art dans la vie pratique¹⁰. C'est cet autre versant des avant-gardes – le plus intéressant à mon sens – qui a rompu avec l'histoire en un sens qu'il convient d'autant plus de préciser qu'il est impliqué dans ce que nous appelons désormais le « contemporain ».

Une vision à rebours laisse certes croire que le principal motif – et le principal bénéficiaire – des avant-gardes aura été un renouvellement des formes dont notre concept d'art, et jusqu'aux pratiques artistiques qui nous sont devenues familières, témoigne de manière évidente. Le ready-made, la performance, les installations, etc., font désormais partie du paysage « artistique », et si l'histoire semble y être passée par pertes et profits, c'est uniquement en ce que ces pratiques ont cessé d'envelopper l'idée d'un futur dont elles seraient porteuses, autrement dit d'une téléologie. Elles appartiennent à un art « après la fin de l'art », pour reprendre une expression qui a connu un certain succès, c'est-à-dire à un art qui a substitué aux schèmes de la rupture et de l'anticipation celui d'une « coexistence » anhistorique – on serait tenté d'ajouter : « pacifique », si cela ne faisait remonter à un autre âge. À y réfléchir, on s'aperçoit cependant que cette manière de voir est le produit d'une

« musique ». En même temps, il plaide en faveur d'un saut qui mine la distance entre la « musique » et le « bruit » ou le « silence », l'art et la vie. Voir John Cage, *Pour les oiseaux* [1976], entretiens avec Daniel Charles, L'Herne, 2002. Sur ce sens des avant-gardes, je renvoie à mon essai : « Que signifie la fin des avant-gardes », *Rue Descartes*, n° 69, 3/2010.

10. Peter Bürger a fortement insisté sur cette interprétation des avant-gardes historiques, en mettant clairement en relief leur contestation de l'autonomie artistique. Voir *Théorie de l'avant-garde*, op. cit.

vision à rebours qui intègre les « avant-gardes » sur le mode de leur « fin », et plus exactement de leur « échec¹¹ ». Elle est le produit de l'« institution art », née avec l'art autonome et considérée comme impliquée dans les pratiques artistiques et dans ce qui définit l'art *per se*.

L'autre versant des avant-gardes, celui qui se détache d'une histoire pensée comme le renouvellement des formes, à l'image de la « Théorie moderne de l'art¹² », est celui qui se laisse entrevoir à partir de Dada, de Fluxus, de Tzara, de Duchamp, de Cage, de Kaprow ou de l'expérience du Black Mountain College. Ce qui s'y trouve remis en question n'est pas tant l'obsolescence de formes ou de modes d'expression supposées s'effacer devant d'autres choix ou d'autres expériences, que la fracture dont l'art est constitué, au bénéfice d'une pratique de la vie susceptible d'en prendre congé. Allan Kaprow, fortement inspiré par l'idée deweyenne d'expérience, illustre très bien cette mise en congé.

Une première chose, à ce sujet, réside dans la manière dont l'idée d'art en tant que telle – ou mieux l'art comme institution – s'y trouve remise en question, annulée. Les provocations des dadaïstes, voire des surréalistes, comme toutes celles qui traversent l'histoire des avant-gardes, n'ont pas d'autre sens. L'attitude de Duchamp, l'inspiration qu'il puise dans le contexte des « avant avant-gardes » de la fin du XIX^e siècle, dans la presse humoristique, n'a pas non plus d'autre objet : en finir avec l'art, c'est-à-dire avec le fossé que l'art autonome, comme institution, n'a cessé de creuser par rapport à la vie ordinaire.

11. C'est le sens des analyses de Bürger.

12. Noel Carroll, dans son livre *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 2010, attribue à juste titre à la « Théorie moderne de l'art » les conceptions et les pratiques conçues sur le modèle d'une autonomie qui pense l'art indépendamment de ses relations avec la culture. Voir mon compte rendu : « L'art et le reste », *La Vie des idées*, 3 février 2011.

Les premiers ready-mades de Duchamp n'ont certes pas eu immédiatement cette signification ; tout au plus témoignent-ils d'une « indifférence » pour tout ce qui contribue à démarquer l'art du non-art, même si l'exotisme de leur présence dans l'atelier, comme la fameuse roue de bicyclette que Duchamp faisait tourner négligemment, a déjà la signification d'une mise en question. En revanche, lorsque le même Duchamp fait parvenir au Grand Central Palace une photographie de l'urinoir blanc qu'il a acheté quelques jours plus tôt dans une boutique de la 118^e rue, après y avoir inscrit au pinceau le nom de « R. Mutt », il est clair que la provocation qu'on a l'habitude d'y voir donne sa pleine mesure à la prédilection de Duchamp pour ce genre d'objet et pour les calembours et les innombrables contrepèteries qu'on lui doit : les frontières constitutives de l'art comme institution s'y trouvent moquées, d'une manière qui fait redescendre les choses de l'art dans le champ des objets et des fonctions les plus ordinaires. On pense à cet interlocuteur de Socrate qui, après l'avoir entendu dire que l'Idée est ce qu'il y a de plus éminent, et qu'il n'est rien, de tout ce qui existe, qui ne participe à une idée, lui demande s'il y a aussi une idée de la boue ou du cheveu. Au reste, la manière dont *Fontaine* a été accueilli par les organisateurs n'est pas inintéressante de ce point de vue. L'objet ne pouvant être refusé, puisque chaque artiste participant à l'exposition était supposé libre d'envoyer ce qu'il avait décidé de choisir, il ne restait plus qu'à lui trouver des qualités esthétiques¹³. Les propos de Walter Arensberg, à ce sujet, sont on ne peut plus clairs et délectables : « Une forme ravissante a été révélée, libérée de ses finalités fonctionnelles, en conséquence,

13. Il est significatif qu'Arthur Danto, des décennies plus tard, se demande encore si le choix de *Fontaine* n'a pas été dicté par des qualités esthétiques particulières. Arthur Danto, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LIX, Winter 2001.

c'est une véritable contribution esthétique¹⁴». Une contribution (étrange) à l'aura ! On observera, en passant, que les qualités esthétiques présumées de l'objet et son défaut de fonctionnalité deviennent du même coup le seul réquisit recommandable, comme pour réaffirmer l'une des dimensions les plus constantes autour de laquelle l'autonomie artistique s'est constituée, depuis le XVIII^e siècle. Il est significatif que dans l'art post-duchampien – expression quasi oxymorique –, cette dimension continue de jouer un rôle plus important qu'on ne croit comme facteur discriminant et, bien entendu, contradictoire, puisque n'importe quel objet peut légitimement s'en prévaloir. L'indifférence duchampienne y trouve en tout cas un éclairage : elle signifie très exactement que l'art est dépourvu de propriétés essentielles et intrinsèques, la conséquence étant que dans ce cas, s'il doit y avoir de l'art il doit et peut en avoir partout.

Cette « expérience », qu'on pourrait dire cruciale, a une autre conséquence qui permet de mieux voir en quoi l'histoire s'y trouve également mise en congé : les conditions qui seules peuvent assurer à l'art une permanence autre que contingente dans le temps y sont sévèrement contrebalancées par des conditions aléatoires, qui ne permettent plus de relier de manière interne ce qui appartient à l'art, à un moment donné, à ce qui s'y trouve logé à d'autres moments. La célèbre déclaration de Duchamp selon laquelle « c'est le regardeur qui fait le tableau » prend le sens d'une constatation qui ne permet plus d'isoler les œuvres, ontologiquement et esthétiquement, des conditions dont dépendent les attributions qui leur assurent leur statut – conditions non seulement contingentes, mais capricieuses et extrinsèques, faisant en quelque sorte ressurgir le contexte social qu'elles excluaient. De même qu'il n'y a d'art (séparé) que dans des conditions sociales qui produisent cette séparation,

14. Cité par Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007.

il n'y a d'activité « désintéressée » ou dépourvue de fonction définie que dans un monde constitué d'activités finalisées, c'est-à-dire organisées selon des moyens et des fins. Non seulement le temps de l'art n'est pas celui d'une « histoire » qui en préserverait la permanence (les qualités présumées intrinsèques qui en apporteraient la garantie lui font défaut, tout comme les facultés qui nous porteraient uniformément et nécessairement à y reconnaître les mêmes vertus), mais il n'est pas non plus celui d'une continuité ni d'une nécessité telles qu'il puisse d'inscrire dans une histoire propre qui se projetterait depuis la nuit des temps dans un futur déjà hypothéqué.

À considérer les choses ainsi, on pourrait dire que ce divorce a autant sa source dans le naufrage de l'histoire qui s'y trouve impliqué que dans l'émergence inattendue de pratiques qui compromettent définitivement la séparation sur la base de laquelle l'art, conçu dans son autonomie, s'était constitué. Une hypothèse consisterait à penser que cela ne compromet en rien le rapport au temps et à l'histoire dont l'art est demeuré indissociable jusqu'à ce qu'il subisse de tels assauts. Après tout, il y a bien des gens qui, tout à fait sérieusement, pensent que l'art issu des avant-gardes et de leurs provocations n'est *plus* de l'art, tout comme la musique contemporaine n'est *plus* de la musique. Non seulement ce serait ignorer que l'art autonome – avec lequel continue de se confondre notre concept de l'art – ne représente qu'un tout petit segment temporel, dans un contexte culturel lui-même limité, par rapport aux époques qui n'avaient rien à y voir – mais qui n'en ont pas moins développé toutes sortes d'activités de production d'objets promis à différentes vocations –, mais ce serait aussi se dissimuler toute l'importance des pratiques qui seraient alors exclues – et par voie de conséquence un autre rapport au temps, que j'ai jusqu'ici laissé de côté, bien qu'il y soit étroitement impliqué.

L'art comme expérience

Dans les cultures de tradition orale, les conteurs enchaînent des histoires que personne n'a jamais écrites, et qui ne sont réductibles, comme telles, à aucune prescription préalable permettant d'en identifier exactement les sources; dans les sociétés qui sont demeurées étrangères à notre histoire – les «peuples sans histoire» dont parlait négativement Lévi-Strauss? –, les manifestations que nous apparentons à l'art, ainsi que les objets qui leur sont liés, sont indissociables des rituels où ils puisent leur sens et leur aura; dans la musique noire américaine – dans le blues, dans le jazz –, le jeu des musiciens s'apprécie à leur faculté d'invention et à ce qu'ils sont en mesure de produire le temps d'une séance, au gré de leurs capacités du moment, de leurs performances respectives et du contexte (du public) dans lequel ils se produisent. Je pourrais poursuivre cette énumération en plongeant dans une plus lointaine histoire. Ce que ces trois exemples possèdent en commun pourrait être exprimé dans les termes de Nelson Goodman lorsqu'il suggère que l'important est ce que l'art *fait* plus que ce qu'il *est*¹⁵. De même, dans ces trois cas, la question n'est pas tant de savoir «quoi» que «quand». Plus précisément, s'il y a une chose qui retient prioritairement notre attention, c'est ce qui se produit, là où cela se produit et quand cela se produit. En d'autres termes, le conte, les rituels, l'improvisation en jazz sont des «expériences», au sens que John Dewey donnait à ce mot¹⁶.

15. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

16. Ils ne se dissocient pas de leur occurrence temporelle et de la globalité des capacités de perception et de compréhension qu'ils mobilisent.

Il y a quelque chose du rituel dans le jazz, et peut-être dans le conte. Ce qui s'y apparente réside dans une relation particulière au temps de ce qui se produit, mais un temps qui n'est pas celui de la durée, un temps-événement. Et ce temps-événement n'est pas dissociable d'un temps partagé de nature élémentairement sociale. Autrement dit, ce que nous y trouvons commun avec des conditions qui n'épousent en rien la séparation que l'art autonome présuppose et qu'il reproduit, puisque cette séparation s'y trouve bien au contraire neutralisée. Tout comme la magie suppose la croyance à la magie, le conte, les rituels et le jazz – en principe, du moins – supposent un type de communication ou de participation (avec un public) dont ils sont étroitement solidaires. La singularité que l'on prête aux œuvres d'art (ce qui fait qu'elles sont uniques) est ici celle d'un acte ou d'un enchaînement d'actes qui ne laissent d'autres traces que celles qu'ils induisent dans la mémoire, l'esprit ou le comportement de ceux qui y participent. Les objets qui y entrent n'en héritent qu'en relation avec leur fonction dans le rituel, et aucune inscription n'en renferme par avance l'effectuation. Curieusement, ce qui pourrait ici se voir attribuer une signification « allographique » – à tort, il est vrai¹⁷ – se donne sur un mode « autographique », à ceci près que cette dimension ne s'attache pas à des objets, et que l'idée d'une copie ou d'un faux n'y a aucun sens.

Revenons à Kaprow ou pensons à Beuys, ou aux « *events* » qui virent le jour au Black Mountain College, etc. La ritualité qui se fait jour dans leur contribution à l'art des avant-gardes n'est pas

17. D'une certaine manière, ces deux catégories sont mal adaptées à ce qui est ici en jeu. Le fait que nous ayons affaire à des exécutions est de nature à leur attribuer un caractère allographique, mais comme il n'en existe aucune inscription, en tout cas en principe, l'acte prend un caractère autographique qui tend à faire de sa réitération (par le même acteur ou par un autre) une sorte de copie qui, sans être un « faux », ne peut se substituer à l'original, ni être considéré comme l'équivalent d'une « exécution » à proprement parler.

différente de celle qui vient d'être évoquée. Ce que nous appelons aujourd'hui « performance » est de cet ordre : un événement qui s'épuise dans la production d'une action ou, du moins, dans le temps d'un processus, et qui entre en relation avec un contexte de vie. « Une *expérience* », au sens de Dewey qui, précisément, opposait cette notion aux murs qui entourent ordinairement notre concept de l'art¹⁸. Pour Kaprow, qui a su s'en inspirer, tout comme pour les fondateurs et les acteurs du Black Mountain College, l'expérience se substitue à l'art à ceci près que cette substitution se réalise dans un réinvestissement du quotidien. Comme l'écrivait Kaprow dans son manifeste de 1958 :

« Nous devons nous préoccuper et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42^e rue [...] Montrer comme si c'était la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous¹⁹. »

Ce qui se laisse entrevoir ici participe d'une autre ontologie que celle de l'art autonome. Ce qui confère aux objets mentionnés par Kaprow une aura provient étrangement de ce qui était destiné à en finir avec l'aura. Nous avons affaire à des ontologies et à une aura éphémères, liées à l'acte et au temps, mais dans un tout autre sens que celui d'une inscription dans une histoire, que ce soit au titre d'une permanence dans le temps, ou d'une participation à une histoire en train de se faire, comme un fil que l'on tisse. Ces pratiques renouaient avec un

18. John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010, chap. 1^{er}.

19. Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », *Art News*, 57, n° 6, p. 24-26. Voir aussi *L'Art et la Vie confondus*, Éditions du Centre Pompidou, 1999.

temps qui fut celui de Kierkegaard, celui de l'instant ou celui de la répétition ! En vérité, comme on le conçoit peut-être mieux maintenant, le temps – ce temps-là – y était bien plus essentiel que dans l'art des œuvres d'art et la disqualification de l'objet ne fait qu'en témoigner de toute évidence²⁰.

Un tel « art » rompt avec l'histoire, raison pour laquelle on ne peut qu'arbitrairement l'y reconduire, ce qui reviendrait précisément à le doter de propriétés durables²¹. Simplement, on comprend pourquoi il vient aujourd'hui épouser – dans les représentations et les idées qui ont cours – les thèmes de la postmodernité, les schèmes deleuziens ou les pensées de la déconstruction. Les leçons qu'on peut en tirer sont d'une autre nature. On peut en résumer l'essentiel en disant que la performance constitue un paradigme des conditions et de la compréhension de l'« art », c'est-à-dire de ce que ce mot recouvre dans les différents usages que l'on peut en faire.

Ce n'est pas seulement qu'une performance noue avec le temps un rapport particulier dont il est permis de penser qu'il ne peut pas être totalement absent de toute production ou de toute réception esthétique. C'est plutôt que le type de manifestation que nous appelons de ce nom laisse clairement apparaître

20. Relèvent d'une « ontologie transitoire » les traits et les propriétés qui, parmi ceux qui se laissent décrire, ne sont qu'en apparence rapportés à un objet – à supposer qu'ils puissent l'être – et se révèlent indissociables d'une action ou d'une situation ne pouvant être identifiée indépendamment du temps dans lequel elle se produit. L'équivalent en est, sur le plan du langage, ce que Donald Davidson nomme une « sémantique transitoire » dans « A Nice Derangement of Epitaphs », *Truth, Language and History: Philosophical Essays*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

21. Les seules qui se puissent imaginer passent par les traces qui peuvent en être conservées (photo, enregistrement, vidéo), c'est-à-dire par les restes ou la documentation qui s'y rapportent, y compris lorsque nous avons affaire à des actions qui impliquent des objets.

toute l'importance des conditions qui doivent être réunies pour qu'une « œuvre » soit perçue comme œuvre et fonctionne comme une œuvre. « C'est le regardeur qui fait le tableau. » Soit ! Le tableau n'existe que pour celui qui le regarde, au moment où il le regarde, dans les conditions dans lesquelles il le regarde, en intégrant non seulement ce qui appartient à sa vie, mais les changements qu'il est susceptible d'y introduire, ne fût-ce qu'un court instant. Ce temps-là, cette expérience-là, sont bien plus importants que le tableau dans sa matérialité. Faites-en une planche à repasser, comme le suggéraient Duchamp et Goodman, s'agit-il encore d'un tableau ? Du coup, la vision que j'esquisse permet de réinstaller les « œuvres d'art », reconnues et cataloguées comme telles, dans des contextes d'usage, là où l'idéologie traditionnelle de l'art les en avait détachées. Elle pointe aussi vers une reconception qui consisterait à appeler « art », non pas tel ou tel objet, ni œuvre tel ou tel tableau, telle ou telle inscription, mais l'expérience qui intègre les différentes composantes d'un moment faisant fondamentalement appel à des interactions²².

Un tel « art » entre certes dans l'histoire des hommes, il n'en est pas détaché, bien au contraire, et d'une certaine manière, il en témoigne ; peut-être pourrait-il même contribuer à la changer, puisqu'il s'insère pleinement dans des contextes d'existence individuelle et sociale²³. Sinon que par rapport à une histoire dont il serait la mémoire ou à une histoire dont il tisserait ou épouserait les fils, le divorce est consommé. Le temps de

22. Voir à nouveau John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

23. C'était, entre autres, la conviction d'Herbert Marcuse dans ses écrits de la période américaine : *Vers la libération*, trad. fr. J.-B. Grasset, Les Éditions de Minuit, 1969 ; *Contre-révolution et révolte*, trad. fr. D. Coste, Le Seuil, 1973 ; *La Dimension esthétique. pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. fr. D. Coste, Le Seuil, 1979.

l'art n'est qu'en apparence celui de l'histoire, et quant à celui-ci, qu'il s'agisse de l'histoire globale ou de l'histoire de l'art, nous savons désormais quelle en est la part de fiction. En revanche, il y a sans doute une autre socialité et un autre temps que ceux qui semblaient en découler. Cette socialité et ce temps offrent plus de prise à la contingence. Les pratiques artistiques participent de ce temps et de cette socialité, même si nos habitudes, le concept d'*œuvre* et les schémas que nous avons hérités de l'art autonome, contribuent à nous le masquer. Un tel divorce ne signifie pas, on l'aura compris, que l'art et l'histoire soient finis. Bien au contraire, à contre-courant des théories de l'art après la fin de l'art, le temps dont il est question ici demeure fondamentalement ouvert, dans la mesure où il échappe aussi bien à quelque téléologie que ce soit qu'à toute clôture. Sa contingence lui apporte cette garantie. La fin de l'art comme celle de l'histoire ne sont que les derniers épisodes d'un malentendu, celui qui s'attache précisément à l'histoire ou au temps lorsqu'on les prive de leur contingence et qu'on y introduit, tout comme dans l'art et dans les œuvres, la dimension fantasmatique de l'accomplissement.



IV. L'ÉVÉNEMENT ET LE CONTEMPORAIN

Le contemporain, c'est le présent, en tant qu'il enveloppe la signification origininaire du moderne, mais sans le contrat avec le futur qui s'y trouvait impliqué.

Terry SMITH¹

La fin des avant-gardes constitue la toile de fond du « contemporain » ; elle se marque par le renoncement à un esprit et à un moment de l'histoire, et en tout cas à un sens de l'historicité que nous nous sommes efforcés de caractériser². On peut y voir la liquidation de ce qui projetait les avant-gardes dans une *histoire*, sur le mode d'un rapport au temps dont tout porte à croire qu'il a été neutralisé.

Si l'on devait caractériser l'art d'aujourd'hui, dans son inscription sociale, historique et culturelle, il faudrait se concentrer sur la manière dont il s'est rendu solidaire d'un consensus intellectuel et social – voire politique, si l'on pense au rôle des

1. « Contemporary Art and Contemporaneity », *Critical Inquiry*, 32, été 2006.

2. Au même titre, soit dit en passant, que les mouvements d'émancipation et les révolutions qui se sont étirés jusqu'à la presque fin des années 1960.

institutions de l'État – qui lui assure un statut *réglé* dans le jeu des institutions, du droit et des modalités de l'échange³. Ce statut est doublement *ambigu*. Il présuppose une *autonomie* héritée du modernisme, paradoxalement impliquée dans un mode d'*insertion* qui en trace la limite, puisque cette autonomie est intégrée et donc réglée comme telle⁴; sur un plan plus spécifiquement artistique – clairement articulé au premier –, il se constitue d'un rapport au temps au regard duquel les différences ne suffisent pas à *faire* la différence, et qui ne s'inscrit plus réellement dans une chronologie.

Ces deux aspects de la question appellent encore quelques précisions par rapport à ce qui caractérise les avant-gardes historiques, sous l'angle qui nous intéresse ici, à savoir un sens de l'*événement* qui se constitue d'une « origine », et dont on suppose qu'il induit, au moins potentiellement, un *autre* temps⁵. Ce trait, qui s'inscrit dans un rapport à l'histoire propre à la modernité, fait de l'*événement* un *avènement*, au moins potentiellement, non pas en un sens ontologico-métaphysique, mais en un sens *politique*, ce qui signifie notamment qu'il est supposé induire d'autres modes d'existence partagée, sans toutefois nécessairement s'accompagner d'une signification messianique, et encore moins théologique⁶. Le sens de la *rupture*, auquel on

3. Encore que ce stade soit peut-être en passe d'être remis en question par diverses pratiques, artistiques ou non, qu'autorisent les possibilités offertes par Internet.

4. Le droit en témoigne, par les conditions particulières encadrant le statut des auteurs, des artistes, de la production ainsi que celui de la propriété.

5. Je renvoie à la question de l'origine, telle qu'elle a été mise en évidence par Rosalind Krauss dans son livre : *L'Originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, trad. fr. J.-P. Criqui, Macula, 2000.

6. Même si ce fut parfois le cas. Je dis « politique » parce qu'il concerne la place de l'art dans la cité, son statut séparé ou non, voire sa pure et simple dissolution dans un futur à inventer.

a coutume d'apparenter la notion d'*avant-garde*, se concentre alors dans l'*événement*, par opposition au *non-événement*, c'est-à-dire aux occurrences d'un temps qui n'inscrit en lui *aucune* différence susceptible de s'ouvrir sur un autre temps que celui d'un futur qui perpétue le présent et en marque seulement la réactualisation⁷. Les avant-gardes ne se sont donc pas seulement constituées d'un désir de rompre avec le passé; elles se sont désolidarisées d'une fonction sociale et économique de l'art qui caractérisait le monde bourgeois et qui l'en rendait captif: elles se sont en même temps insurgées contre la condition de l'art qui en était solidaire, c'est-à-dire son autonomie.

La condition autonome de l'art est le produit d'une histoire qui recoupe celle des divisions propres aux sociétés modernes⁸. Elle fut une source d'émancipation, et on lui doit l'avènement d'un art affranchi des contraintes sociales, religieuses et politiques auxquelles les artistes ont été longtemps subordonnés, dans des contextes variables qui lui assignaient ses finalités. Sans entrer dans des considérations historiques pourtant loin d'être indifférentes, le xix^e siècle peut être tenu pour le moment de cette émancipation, de la distance qui s'y exprime à l'égard de la société bourgeoise, c'est-à-dire de l'industrie et du commerce, et d'une tendance qui s'est tout particulièrement illustrée dans le modernisme: celle qui aura consisté à faire de l'*art* et de ce qui relève de la *vie* ordinaire

7. Ce point s'articule à la supposition d'une « fin de l'histoire ». Celle-ci peut aussi bien potentialiser le présent que lui donner sa forme. Dans les deux cas, la « fin » ne marque évidemment pas la fin du temps (son arrêt), mais sa clôture.

8. Cette évolution peut être diversement décrite; elle se caractérise en tout cas par des divisions donnant naissance à des sphères distinctes pouvant être décrites comme des « voix de la raison » (Habermas) ou comme des champs d'activité possédant leur propre finalité et leur propre légitimité. La fameuse « rationalisation » propre aux sociétés modernes (Max Weber) en constitue un aspect majeur.

deux mondes distincts. L'art doit à son émancipation et à son autonomie sa fonction critique ; il lui doit aussi une propension à l'*éloignement* dont l'influence du romantisme a été un élément majeur et qui a été, jusqu'ici, la source majeure de son aura⁹.

Les avant-gardes ont épousé ce paradoxe, passablement à leur insu. La bohème a donné naissance à une critique sociale sans précédent, dont l'importance s'est en partie conjugquée à une critique et à des utopies ouvrières également inédites¹⁰. Parallèlement, l'art et la poésie se sont engagés dans la voie d'un culte des formes ayant pour effet d'en privilégier l'*intransitivité*, et d'en faire l'expression d'un refus du monde de la communication et de l'échange ordinaires¹¹. Le souci de la pureté et des formes qui s'est exprimé dans le modernisme en est une manifestation¹², tout comme, d'ailleurs, l'hostilité à l'égard de la société bourgeoise et du kitsch¹³.

9. La fonction critique de l'art paraît intrinsèquement liée à son autonomie. Cette autonomie repose toutefois, à travers le romantisme et les oppositions que celui-ci a forgées, sur la supposition de deux mondes qui ne communiquent pas, si bien que la fonction critique est destinée à se traduire dans le refus radical et global du monde dont l'art s'est rendu étranger. La conscience esthétique rejoint, de ce point de vue, les formes de la conscience malheureuse. Autrement dit, sauf à s'enfermer dans cette dialectique, seul un art qui a un pied dans le réel et dans la société peut réellement exercer une fonction critique, c'est-à-dire une mise en lumière des entraves ou des mystifications qui s'y jouent.

10. Le rôle de la bohème pour les avant-gardes a été mis en évidence par plusieurs auteurs, comme Marc Partouche, dans *La Lignée oubliée*, Al Dante, 2008.

11. L'idée typiquement romantique de deux langages en est la source et l'illustration.

12. Voir Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, disponible notamment sur <http://www.cheminderonde.net/documents/1.pdf>.

13. Voir Clement Greenberg, « Kitsch et avant-garde » (*Art et culture*, trad. fr. J.-P. Criqui, Macula, 1990), texte symptomatique de ce que les avant-gardes refusent, et en même temps de ce qui les guette, même si cela

Cette situation apparaît sous un jour encore plus complexe, dès lors qu'on s'efforce d'en prendre en compte la signification sociale, ou plutôt les manifestations et les effets sur l'échiquier social. Pierre Bourdieu, dans une analyse déjà ancienne, en a montré à juste titre les tenants et les aboutissants¹⁴. En termes de classes sociales, l'hostilité dont la bourgeoisie a fait les frais de la part des artistes est l'expression 1/ D'une situation qui interdit à l'artiste de s'identifier au bourgeois comme au prolétaire, et cependant ; 2/ De conditions telles que la bourgeoisie trouve dans l'art un moyen de légitimation et de distinction dont son statut économique ne lui permet pas de bénéficier, tandis que l'artiste y trouve lui-même ses seules ressources. Considéré de la sorte, l'art est le miroir de la *bürgerliche Gesellschaft* : une société divisée dans laquelle la seule place qu'il puisse trouver est celle d'une position autonome, d'« exil intérieur », néanmoins subordonnée à des modes de fonctionnement et à des intérêts dont il est tributaire. Il n'est pas étonnant que ce miroir soit à double face et que puisse s'y lire à la fois la sublimité d'un art épris de formes et ce dont il constitue la dénégation, la « vie mutilée » dont parlait Adorno¹⁵.

Il ne s'agit pourtant que d'un aspect des choses, lequel, s'agissant des avant-gardes, n'est pas forcément le plus important ni le plus significatif. L'autre aspect s'incarne plus clairement dans la bohème de la fin du XIX^e siècle, dans un esprit qui s'apparente à

entre sous la dénomination de « kitsch » (difficilement acceptable pour ce qu'elle présuppose).

14. Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, nov. 1966. Sur ces questions, voir aussi T. J. Clark, *Le Bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, trad. fr. C. Iacovella, Villeurbanne, Art édition, 1992.

15. Cf. Theodor W. Adorno, au sujet de Berg, par exemple. Les suggestions de Marx à propos de la religion ont un sens comparable : l'« opium du peuple », comme narcotique, mais aussi comme expression d'une protestation.

bien des égards à celui de Jarry, et qui éclate avec Dada à partir de 1916. La seule mention de Dada suffit à dissoudre le paradoxe constitutif de l'art autonome, car s'il est une chose qui caractérise Dada – et qui interdit certaines assimilations –, c'est la liquidation des séparations et des dissociations sur la base desquelles l'art moderne s'était constitué¹⁶. Sans s'attarder davantage sur ce que cette remarque impliquerait à propos de l'autonomie qui ne cesse pourtant d'y être présupposée, il est clair que l'inspiration qui s'y est fait jour visait le statut de l'art dans la société bourgeoise, sur un mode à la fois ironique et radical, et que cette inspiration – bien qu'elle s'en distingue – s'est historiquement et politiquement conjuguée à celle des avant-gardes issues de l'art formaliste et abstrait¹⁷. Dans les deux cas s'exprime un rapport au temps dont la radicalité était destinée à abattre les murs qui séparent l'art de la vie. De deux manières distinctes et cependant convergentes, les avant-gardes ont donc privilégié l'événement sur la *durée* ou sur la *présence*, en ce que leur combat devait permettre d'en finir avec cette séparation – celle qui fait de l'art quelque chose de « séparé », et d'une certaine manière, en tout cas parfois, avec l'art lui-même¹⁸. Toute objectivation de l'événement, considéré sous ce jour, ne pouvait que lui être fatale. La soustractivité des avant-gardes formelles en porte l'aveu : l'œuvre radicale, comme chez le Malevitch révolutionnaire, est destinée à se dépasser dans un acte révolutionnaire *sans reste*. Dans le cas de Dada et de ses précurseurs, le refus de l'objectivation est autre ; il prend la forme

16. Dada est d'autant plus important, à tous égards, qu'il n'a cessé, depuis le surréalisme, de faire l'objet d'opérations de réappropriation, à contre-courant de ce qui s'y indiquait.

17. La façon dont elle s'y conjugue exigerait de plus amples commentaires. L'une se joue dans l'immanence, l'autre dans une dimension plus absolue, pouvant aisément s'associer à son tour avec le messianisme révolutionnaire.

18. Là encore, les ambitions et les situations sont ambiguës et dépendent, pour une large part, du type d'avant-gardes dont il s'agit.

particulière de la manifestation, pour ne pas dire, en pensant à la première occurrence de ce mot en 1952, de l'*Event*¹⁹.

On peut avoir de bonnes raisons de penser – il faudra y revenir – que la « performance » est beaucoup plus qu'un simple geste parmi d'autres, au nombre des pratiques artistiques qui ont vu le jour au cours des cinquante dernières années. Ce qui mérite d'être relevé, en ce point, est que le privilège de l'événement est tel (sous les deux formes que je viens de mentionner : *événementialité* et *désobjectivation*) qu'il récuse à la fois l'art et toute réappropriation de ce qui le constitue *comme Art* – dans les conditions dont son existence et sa définition sont solidaires²⁰.

Le passage au « contemporain »

L'« abolition » de l'art peut évidemment paraître aussi peu raisonnable ou tout aussi métaphorique que l'« abolition du réel » de Gottfried Benn²¹. D'aucuns penseront probablement qu'elle ne coûte pas cher. L'histoire des idées n'en est pas moins faite de ces slogans, et dans le cas présent, il convient de les prendre au sérieux, pour au moins deux raisons. La première est que certains artistes en ont précisément fait beaucoup plus qu'un slogan. À la fin de sa vie, Duchamp jouait aux échecs, et John Cage a résolument opté pour le bruit et le silence, tous deux tournant le dos à l'aura qu'ils auront pourtant nourrie à leur insu. Car il se trouve que ces deux artistes comptent parmi

19. C'est le mot qui a été utilisé pour désigner, dans les circonstances où il eut lieu, l'événement improvisé qui se produisit à BMC en 1952, avec John Cage, Cunningham, Rauschenberg, etc.

20. L'improvisation, sous ce rapport, est déterminante ; elle récuse dans son principe l'objectivation durable comme principe de l'œuvre, et avec elle tous les dispositifs qui la confirmaient dans ce statut.

21. Voir Gottfried Benn, « Expressionnismus », *Un poète et le monde*, trad. fr. R. Rovini, Gallimard, 1965.

ceux dont l'influence n'a pas été sans effet, c'est le moins qu'on puisse dire, sur l'art d'après les avant-gardes. Il vaut donc la peine d'essayer de comprendre, au moins superficiellement, comment s'est joué ce rapport.

Comme nous sommes dans le paradoxe, et comme les situations qui nous sont familières n'ont cessé d'être paradoxales, je n'hésiterai pas à insister sur ce que comporte d'étranges les influences mentionnées, puisqu'elles auraient dû avoir pour effet de n'en exercer aucune, c'est-à-dire de ne rien engendrer qui pût encore se prévaloir de ce que les avant-gardes remettaient en cause. Comme Dora Vallier l'avait déjà noté – et quelques autres avec elles –, la notion d'un art duchampien, par exemple, prise à la lettre, a quelque chose d'un oxymore, tout comme celle d'une musique cagienne²². Nous nous y arrêtons dans le chapitre suivant. C'est pourtant en ce point que s'effectue *le passage des avant-gardes au contemporain* et l'émergence d'une nouvelle aura : en ce point où, selon une logique paradoxale, voire antithétique, la négation engendre une continuation par d'autres moyens, le refus, une « formule de refus »²³.

Dans une version commune, l'expression « art contemporain » est le plus souvent utilisée pour désigner l'art européen et américain depuis les années 1960. Dans le contexte américain, l'art d'avant-garde s'achève avec l'expressionnisme abstrait. *L'avant-garde* y est alors une *dernière garde*²⁴. L'art qui commence – celui qui a été présenté comme signant la « fin de l'art », au sens d'Arthur Danto – prend congé des ambitions

22. Cf. Dora Vallier, *Art, anti-art et non-art*, L'Échoppe, 1986.

23. L'hypothèse qui accompagne cette assertion fait de la « transgression », supposée caractériser le jeu de l'art contemporain, un geste rituel, c'est-à-dire répété.

24. Cette caractérisation est liée à la version que Greenberg a donnée de l'expressionnisme abstrait, l'accomplissement d'une essence présumée de la peinture, en l'associant ainsi à une téléologie.

des avant-gardes ; il en abandonne la radicalité et la doctrine, tout en flirtant de manière ambiguë avec la culture marchande qui s'annonce (*kitsch*). Comme Danto l'a bien vu, on a dès lors affaire à un art qui joue sur les démarcations habituelles, celles qui ont été entérinées par la tradition, à partir d'une inspiration duchampienne, mais à un point tel que ces démarcations deviennent l'objet même des pratiques en jeu, avec pour contrepartie de les entériner²⁵. Telle est la *doxa*. Les avant-gardes voulaient en finir avec l'art, au sens où elles entendaient en finir avec un concept de l'art exilé de la vie. L'art d'après les avant-gardes retient d'elles la fragilisation des frontières qui leur était liée, à l'avantage d'un art qui en mime les remises en question, sur un mode ouvert à toutes sortes de possibilités qui en assurent la *réitération*. La question des « indiscernables », mise en relief par Danto, peut être considérée comme un symptôme de ce qui se joue et se rejoue, dans le sens d'une ontologie de la convertibilité généralisée.

« Contemporain » se conjugue aussi à *compossibilité* et à *clôture*. Il n'est pas très étonnant que l'entrée dans le contemporain, en ce sens-là, se soit accompagnée, des deux côtés de l'Atlantique, d'un reflux des horizons de pensée orientés vers le dépassement du présent. Le structuralisme a refoulé l'historicisme hérité du marxisme ou des philosophies de l'existence ; le positivisme logique, puis la philosophie analytique, ont laminé l'expérimentalisme pragmatiste ; les seules discontinuités auxquelles il fut dès lors permis de penser ont été celles des différentes *épistémès*, comme l'expliquait Foucault dans son *Archéologie du savoir*, sans lien entre elles, incommensurables,

25. Joseph Margolis a raison de suggérer que le problème des « indiscernables », tel qu'il est posé par Danto, est un problème qui se mord la queue : pour poser ce problème ou pour que ce problème se pose, il faut présupposer la démarcation qui s'y trouve en jeu.

avec pour seules possibilités de déplacements celles des pions sur un échiquier.

Il ne s'agit certes que d'un aspect des choses, rapidement caractérisé. À vouloir préciser davantage, il faudrait prendre plus précisément en compte l'émergence des conditions sociales et économiques qui ont favorisé l'intégration des productions artistiques à la sphère marchande – selon des modalités et à un degré inconnus jusque-là –, et bien sûr, inévitablement, les conséquences que cela a entraîné pour la production artistique elle-même. Sur ce dernier point, bien qu'il soit difficile de généraliser, la méfiance à l'égard des ressources traditionnelles de l'art – héritée des avant-gardes et s'exerçant encore dans leur prolongement –, a favorisé une désertion du sujet, dans tous les sens que l'on voudra, et le développement de pratiques qui, comme celles de l'installation ou de la performance, s'inscrivent à la fois dans une réitération du geste des avant-gardes et dans un cadre institutionnel ayant pour effet, nous le verrons, de les réinstaller dans le champ de l'art. C'est là qu'elles renouent avec une aura dont une artiste comme Marina Abramović est certainement l'une des figures les plus représentatives²⁶.

Le « contemporain » et l'événementialité médiatique

La manière dont les expositions ont pris en charge le type d'événementialité qui caractérisait les avant-gardes est pour le moins significative, comme l'est la manière dont s'y expriment les modalités propres au fonctionnement du « monde de l'art ». L'apparition des galeries et des expositions est contemporaine de l'art autonome. Toute exposition classe, discrimine et désigne les œuvres qu'elle est destinée à présenter à l'appréciation d'un public. Toute exposition, en ce sens, s'apparente

26. Voir *infra*, p. 159 *sq.*

à un *acte critique* – sous un double rapport évaluatif et performatif – et présente un caractère d'*événement*. Les événements forts, toutefois, ceux qui n'épousent pas la forme des expositions socialement ritualisées, sont davantage centrés sur la « démarcation », la « Sécession », pour reprendre le terme des Viennois de 1902. Les œuvres y trouvent la possibilité de manifester leur rapport à un temps qu'elles font *surgir*, et non pas leur appartenance à un temps qui les précède et dont elles sont les témoins. Bien que ce soit l'exposition, dans ce cas, qui marque l'événement, les œuvres parlent pour elles-mêmes et par elles-mêmes, par ce qu'elles comportent d'irréductible aux attentes qui entrent dans la temporalité commune. Elles en appellent à un *autre* temps. Les expositions des avant-gardes en témoignent²⁷. Un exemple emblématique pour comprendre ce que la situation a de différent aujourd'hui, est à nouveau celui du fameux urinoir, signé « R. Mutt », que Duchamp envoya aux Indépendants, en le faisant passer pour l'envoi d'une amie dissimulée sous ce nom²⁸. Cette *initiative* a la valeur d'un *événement* par l'attention qu'elle mobilise, d'abord de la part des organisateurs, au demeurant très perplexes et placés devant l'impossibilité de refuser la pièce, puis d'un public, selon une logique de l'exposition qui s'y trouve en même temps prise en défaut. Mais c'est le geste, la décision de soumettre à une instance publique qui est ici déterminant. *Fontaine* en constitue un exemple, parmi beaucoup d'autres qui, s'ils ne prennent pas une forme nécessairement aussi paradoxale, présentent du moins ce caractère de focaliser l'attention dans des conditions qui sont peut-être

27. Les avant-gardes sont contemporaines des grandes expositions, selon Charlotte Ribeyrol, « Avant gardes et arrière-gardes au temps de l'exposition franco-britannique », *Synergies*, n° 2, 2009. À titre d'exemple, on peut penser à la « Sécession » viennoise de 1902 ou à l'exposition futuriste de 1912 à Paris.
28. Voir Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007, p. 174-175.

moins liées à la chose qu'au geste ou à l'initiative dont elle n'est que le moyen²⁹.

Le type de situation qui donne aujourd'hui à l'art son caractère d'*événementialité* n'est cependant pas tout à fait de même nature, bien qu'il en emprunte parfois les traits. On peut y voir un signe du « contemporain » et de la manière dont se sont transformés, corrélativement, les rapports de l'art aux institutions et à la critique. Les biennales, dont le principe tend à se généraliser, sont à cet égard instructives ; elles mobilisent un thème (« Making World, Altermodern, Le spectacle du quotidien ») sous lequel œuvres et artistes sont enrégimentés. L'événement se déplace ainsi, en même temps que l'aura, des œuvres vers l'*exposition* comme telle, selon un calendrier qui vaut état des lieux de la production artistique, et vers ce qui fait de l'exposition comme telle un *événement*³⁰. La forme de l'*installation*, du regroupement en un lieu donné et pour un temps donné d'un ensemble de pièces qui portent témoignage de ce qui en fait un événement en constitue le schème. Les œuvres apportent une justification *a posteriori* au choix dont leur présence et leur regroupement procède³¹.

29. *Fontaine* n'est pas le premier *ready-made* de Duchamp. Les autres, plus anciens, étaient posés dans son atelier, et comme abandonnés au plaisir de les voir ou de les manipuler sans autre conséquence. Il est clair que dans les cas de ce genre, l'objet importe moins que l'acte qui lui assigne un rôle, conformément aux idées de Duchamp et à ce qu'il appelait son « nominalisme ».

30. En un sens, le mode d'activation qu'elles représentent devient « œuvre » ou « art » à son tour.

31. Lorsqu'il s'agit de mettre en évidence une tendance ou un courant, comme dans le cas de l'« esthétique relationnelle », par exemple, celui-ci procède curieusement d'un acte de naissance *a posteriori*, comme un enfant qui naîtrait anonyme et qui recevrait un nom de baptême après coup.

Conçu de la sorte, l'événement a plus la portée d'un événement *critique* que d'un événement *artistique* à proprement parler. Le « contemporain » a intégré – au titre de ce qui le constitue : la *médiation* – le principe qui subordonne l'art à sa dimension publique. Il en a toutefois inversé les rapports, en plaçant la détermination sous laquelle la reconnaissance est destinée à s'opérer sous la dépendance d'une décision *critique* qui la précède comme sa *cosa mentale*. Je n'ai sans doute pas besoin de dire que les rapports de l'art à la critique s'en trouvent du même coup profondément modifiés³². Ce que l'on aperçoit surtout ici concerne le caractère paradigmatique de l'exposition ainsi conçue, dans sa double dimension d'événementialité médiatique et de regroupement concerté. Il est clair que dans des conditions de médiation de ce genre, les différences, tout en ne cessant de jouer, ne sont pas de nature à induire des *différends*, et qu'elles ne sont pas non plus de nature à « faire la différence », c'est-à-dire à produire des *conséquences* telles qu'elles transforment la situation de l'art ou l'état donné des choses. Si le contemporain y est à l'œuvre ou si elles en constituent le symptôme, c'est en ce que rien ne peut, en somme, en être exclu qui y introduirait une fracture. Le propre du contemporain est de se perpétuer sans autre faille que celles qu'il intègre dans un présent qu'aucun futur n'est destiné à compromettre. Sa logique, comme nous l'avons vu, est celle de la transitivité. L'aura médiatique suppose que ces conditions soient réunies.

Ce n'est pas un hasard si tout y est d'une certaine manière *installation*. On mesure, dès lors, ce qui sépare le « contemporain » des avant-gardes, et surtout de ce qui fait de la fin des secondes la condition du premier. Dans le contemporain, les œuvres d'art sont naturellement « disponibles » et scénarisées ; les conditions de leur évaluation et de leur prix sont réunies

32. Voir, à ce sujet, *Art et facteurs d'art*, *op. cit.*

dans cette disponibilité (*display*) même. Les avant-gardes supposaient une critique d'« avant-garde », c'est-à-dire une critique qui ne se distinguait pas des actes artistiques comme tels. La critique (professionnelle) d'aujourd'hui joue tout au plus un rôle dans les processus de communication qui assurent la promotion des artistes et des œuvres présents dans le monde médiatisé de l'art, c'est-à-dire les galeries, les expositions, les foires, les biennales et les musées.

V.
MENACES SUR L'AURA ?

À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier.

Walter BENJAMIN

Les liens étroits qui relient la question de l'aura à celle de l'histoire s'inscrivent donc désormais dans un autre rapport au temps que celui des avant-gardes ; ils se posent également en d'autres termes que ceux du « Concept d'histoire » dans l'œuvre de Benjamin¹. Outre ce qu'ils doivent à notre rapport au temps, les processus d'éclipse ou de résurgence de l'aura n'épousent pas seulement les aléas d'une relation des arts aux sciences et aux techniques. Non seulement, comme Benjamin l'avait compris à partir de la photographie et du cinéma, les ressources de la technique peuvent donner à l'aura un nouveau souffle et l'engager dans de nouvelles voies, mais les mouvements artistiques, dans ce qu'ils en intègrent ou en accueillent, comme dans ce qu'ils en refusent, induisent à cet égard des effets ambigus, parfois contradictoires, qui tantôt participent à son déclin, tantôt la font renaître sous des formes inattendues. Le futurisme, à cet égard, n'a peut-être pas toujours été très bien compris, pour des raisons qui ont contribué à en occulter

1. Walter Benjamin, « Le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.*

l'importance et la vigueur². Du surréalisme, on pourrait dire qu'il a joué une aura contre l'autre, celle des choses ordinaires, du hasard et des « champs magnétiques », contre celle, plus convenue et tout aussi occulte, de la sublimité de l'art pour l'art, ou du symbolisme. En fait, la contribution la plus directe et la plus radicale à la destruction de l'aura fut sans doute celle de Dada, sans parler ici de Duchamp, sur lequel nous reviendrons.

Dada appartient certes à l'histoire de l'art. La logique qu'on en a retenue, rapidement caractérisée, est celle de la rupture, de la « table rase » et de la mise en question du passé. Ces péripéties ont été intégrées à notre vision de l'art moderne ; elles se situent encore à l'arrière-plan de l'art d'aujourd'hui. Cette manière de voir les choses est apaisante ; elle permet à l'historien, au théoricien et au philosophe, de résoudre les discontinuités dans une périodisation qui s'en accommode et qui place le « contemporain » au terme d'un processus dès lors intelligible, permettant de rapatrier dans le discours les catégories pourtant les plus controversées, à commencer par celle d'« œuvre », voire d'« art » ! Pourtant, s'il est une chose dont on ne peut faire l'économie, comme Hans Belting l'a montré, c'est bien la contestation qui a porté les artistes du xx^e siècle à mettre en question l'idée même d'*œuvre* comme l'une des injonctions la plus caractéristiques des conventions auxquelles ils étaient exposés³. Dada n'en résiste pas

2. Le futurisme est à l'origine de beaucoup de choses. On en méconnaît toute la vigueur et la richesse, pour des raisons qui tiennent notamment à son rapport particulier à la guerre, et à la politique, chez ses chefs de file les plus connus, à commencer par Marinetti, bien entendu.

3. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, *op. cit.*, p. 16 : « Les nouvelles formes de pratique artistique – la performance, l'art conceptuel ou l'installation vidéo – révèlent une volonté de se libérer des contradictions imposées par la contrainte de produire une œuvre, contrainte qui avait soumis les artistes d'avant-garde les plus radicaux à la tyrannie de l'œuvre unique et convaincante ».

moins aux consensus de circonstance, comme pour nous inciter à renouer avec les dissidences radicales dont il a été la source, et comme pour réparer un oubli.

Dada manifeste

« Le cubisme représente la disette des idées. Ils ont cubé les tableaux des primitifs, et les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber l'argent!!! DADA, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : "nous ne comprenons rien, rien, rien". "Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien"⁴. »

« On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte : DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie : DADA. Un cheval de bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain : DADA. De savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusapellantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone⁵. »

L'incongru, le non-sens appartiennent à l'art de bien des manières. La première chose qui frappe, dans Dada, c'est l'importance des mots. Hugo Ball, Tristan Tzara sont des poètes, des écrivains, et c'est dans un cabaret que Dada a vu le jour. Écoutons Schwitters : l'*Ursonate*! Dada naît en

4. Francis PICABIA *qui ne sait rien, rien, rien*. Francis Picabia, *Manifeste DADA*, lu au Salon des indépendants, Grand-Palais des Champs-Élysées, 5 février 1920.

5. Tristan Tzara, *Manifeste*, 1918.

manifestant. Manifester, comme l'indique la racine latine, c'est rendre *palpable*. Et si les mots en sont le véhicule, c'est *agir* en vue d'un effet. *Dada manifeste*, ce qui veut dire que sa manière consiste à agir, à démontrer (au sens de *demonstration*, en anglais), et non à exposer.

Dada existe en manifestant, d'où l'importance des affiches ; Dada publie des manifestes, et s'exprime de cette manière. Ce n'est pas indifférent. Les manifestes que compte l'histoire sont des déclarations généralement liées à un programme : ils déclarent, rassemblent et se donnent des objectifs. En cela, le « manifeste » est une pièce maîtresse des avant-gardes⁶. L'avant-garde se situe en première ligne, dans le vocabulaire militaire auquel cette expression est empruntée. Elle s'inscrit dans la perspective d'un combat à mener, et, de ce point de vue, les « manifestes » sont des déclarations collectives qui ouvrent les hostilités. Comme le souligne justement Anne Tomiche, « [d]ans son extension la plus large, le terme d'« avant-garde » peut être utilisé comme simple synonyme de rupture et d'opposition : c'est ainsi que, dans son « Discours sur l'avant-garde », Eugène Ionesco définit l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps. [...] L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant⁷. »

6. L'usage du terme « manifeste » date du début du XIX^e siècle. Il apparaît dans le contexte des débats qui opposent le néoclassicisme et le romantisme. Mais c'est avec les avant-gardes qu'il prendra son ampleur, au point de se confondre avec ces dernières. Outre les manifestes politiques, dont le *Manifeste du parti communiste* de Marx est emblématique, les manifestes futuristes ont été les premiers à marquer la fonction qui leur est ensuite dévolue avec Dada puis le surréalisme.

7. Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, 2012.

Cette déclaration de Ionesco convient à Dada, qui compte sept manifestes, et qui exprime clairement son opposition au système existant. Les ruptures qui ont fondé ou jalonné l'histoire de l'art moderne ne se sont pas seulement exprimées dans des œuvres. Le romantisme en apporte l'illustration, par l'importance qu'il a donnée à des textes et à des programmes. Dans le contexte français, les polémiques et les conflits qui entourèrent, en 1830, la représentation d'*Hernani*, le fameux drame de Victor Hugo, peuvent être tenues pour typiques des batailles qui suivirent. Entre les esthétiques qui leur furent liées et les manifestes qui marquent la période des avant-gardes, il y a toutefois une différence : le manifeste constitue un acte déterminant et crucial, et c'est dans des manifestations que les avant-gardes se sont définies. *Hernani* est une œuvre, même si c'est une œuvre-manifeste. Les manifestations dadaïstes ne sont pas *stricto sensu* des « œuvres » ; elles s'y substituent et elles en brisent l'aura. Il y a en ce sens un rapport étroit entre le « manifeste » et la contribution singulière qui aura été celle de Dada dans le champ artistique.

Un mot embarrassant est celui qui consiste à inclure Dada dans le « champ artistique ». Bien entendu, c'est en tant que « mouvement artistique » que nous en parlons généralement. Je m'y attache moi-même, ici, en mettant en relief l'originalité de Dada et ce qui fait que l'art, après Dada, n'est plus ce qu'il était auparavant. Malheureusement – ou heureusement ? – je ne crois pas que l'on puisse considérer les choses tout à fait ainsi. De manière générale, ce qui est intéressant, dans l'histoire, n'est pas ce que nous pouvons y trouver qui nous ramène à des sources, mais ce qui s'y trouve de différent et d'irréductible, c'est-à-dire ce qui nous oblige à prendre de la distance par rapport à nos propres certitudes. De ce point de vue, Dada fait l'affaire, et s'il manifeste, c'est en manifestant et en continuant de manifester sa différence.

Dada n'est pas L'Art!

Cette suggestion se heurte à des objections immédiates, puisque c'est en tant qu'« artistes » que Tzara, Ball, Schwitters, Richter, etc., sont connus, dès lors qu'ils le sont par les œuvres qu'ils ont produites. Schwitters est connu pour son *Hitler gang*, son *Breite Schnurchel* et encore plus pour son *Merzbau*. Tzara a reçu, vers la fin de sa vie, un prix de poésie et Duchamp est devenu, dans le contexte actuel, un artiste paradigmatique. Qui plus est, leurs « œuvres » appartiennent à des *musées*, elles sont *exposées* et Dada a mêlé, dès le début, soirées diverses et expositions. Faut-il y voir l'inévitable rançon du succès, l'aura qui, après avoir été mise à rude épreuve, au point parfois de provoquer de véritables émeutes, leur a accordé les faveurs de la grâce? Faut-il y voir l'expression d'un malentendu, ou bien le prix de l'ambiguïté propre à la position de l'art et de l'artiste, y compris lorsqu'il s'attaque à cette position?

La « légende de l'artiste » cède difficilement le pas aux dissidences, lesquelles finissent toujours, de toute façon, par reprendre leur place dans un récit. Prenons les remarques de Julius Evola dans un entretien tardif (« Moi, Tzara et Marinetti⁸ ») :

« Comme je vous l'ai dit, pour nous, le dadaïsme était quelque chose de très sérieux, mais sa signification n'était pas artistique au premier chef. Pour nous, ce n'était pas d'abord une tentative de créer un art nouveau, en cela nous étions à l'opposé du futurisme qui s'emballait pour l'avenir, pour la civilisation moderne, la vitesse, la machine. Tout cela n'existait pas pour nous. C'est la raison pour laquelle il faut considérer le dadaïsme,

8. Julius Evola/Marco Dolcetta, « Moi, Tzara et Marinetti », *L'Italia Settimanale*, n° 25, 1994, disponible sur http://www.voxnr.com/cc/d-evola_s_eu/EpZlyyuAEyVeZyvVFP.shtml

et aussi partiellement l'art abstrait, comme un phénomène de reflet, comme la manifestation d'une crise existentielle très profonde. [On lui demande] Que pensez-vous du regain d'intérêt aujourd'hui pour le mouvement dadaïste, regain qui provient de milieux variés? [il répond] À ce propos, je suis très sceptique, parce que, selon mon interprétation, le dadaïsme constitue une limite : il n'y a pas quelque chose au-delà du dadaïsme, et je viens de vous indiquer quelles sont les possibilités tragiques qui se présentent à ceux qui ont vécu profondément cette expérience. Par conséquent, je dis que l'on peut s'intéresser au dadaïsme d'un point de vue historique, mais je dis aussi que la nouvelle génération ne peut pas en tirer quelque chose de positif : c'est absolument exclu.»

Le fait que Julius Evola déclare que le dadaïsme constitue une limite n'est pas anodin. Cette limite apparaît dans ce que nous considérons comme les « œuvres ». Le dadaïsme, à cet égard, ne se montre jamais mieux que dans les « manifestations » comme la mise à l'épreuve de la notion même d'*art* – c'est du reste le sens des « ready-mades » de Duchamp – et de *public*. Car c'est le public qui fait l'art ; les provocations dadaïstes induisent dans le public une mise hors jeu de la séparation de l'art et de la vie. Les réactions négatives du public des manifestations dadaïstes font éclater l'impossibilité de maintenir la distance (tout apollinienne) qui sépare l'un et l'autre. Et contrairement à ce que pourrait laisser penser le fait que nous ayons affaire à des « objets », les collages dadaïstes ont aussi cette signification. D'une part, ils disqualifient le paradigme de l'œuvre comme totalité une et achevée (le modèle de l'œuvre d'art organique) en généralisant les procédés cubistes, sur la base du simple assemblage et du hasard : toutes les œuvres en « *merz* » de Schwitters ; d'autre part et en même temps, ils agissent performativement, en annulant purement et simplement la frontière qui sépare l'art de la vie ordinaire.

Ces réflexions jettent un doute sur les conséquences de dada dans l'histoire ultérieure, surtout si cette histoire doit être conçue comme une histoire de l'art. Dada n'est pas L'Art! Mais cette inférence peut se voir attribuer deux sens : 1/ Ou bien celui d'une *négation* qui en marque la limite et s'efface dans la pratique de la vie ; 2/ Ou bien le sens d'une autre négation, celle de l'autonomie artistique, et d'une violence faite à l'art toujours à recommencer, d'où toutes sortes de réitérations, toujours ambiguës, puisqu'elles finissent par se produire dans le champ de ce qu'elles contestaient primitivement, *hic et nunc*, « définitivement », restaurant ainsi l'aura dont elles visaient à se débarrasser.

Les théoriciens qui considèrent la catégorie d'« œuvre » comme problématique, voire nulle et non avenue, pourraient s'opposer à cet argument en faisant valoir que les mouvements d'avant-garde ont donné lieu à des formes d'activité qu'on ne peut faire adéquatement entrer sous la catégorie d'« œuvre » : par exemple, les manifestations dadaïstes qui ont fait de la provocation du public leur but déclaré. De telles manifestations vont toutefois beaucoup plus loin que la simple liquidation de la catégorie d'œuvre ; ce qu'elles visent, c'est la liquidation de l'art en tant qu'activité coupée de la pratique de la vie. Et cependant, même dans leurs manifestations les plus extrêmes, les mouvements d'avant-garde renvoient, au moins, négativement à la catégorie d'œuvre. C'est seulement par référence à la catégorie d'œuvre d'art que les ready-mades de Marcel Duchamp prennent un sens. Lorsque Duchamp appose sa signature sur des objets produits en série, choisis au hasard, et qu'il les envoie dans des expositions, la provocation à laquelle il se livre présuppose un concept de ce qu'*est* l'art : le fait de signer les ready-mades, fût-ce sous le nom énigmatique de R. Mutt, renvoie clairement à la catégorie d'œuvre. La signature qui atteste que l'œuvre est à la fois individuelle et unique est ici imprimée sur un objet produit en série. La représentation de ce qui constitue l'essence de l'art,

telle qu'elle s'est développée depuis la Renaissance – la création individuelle d'œuvres uniques – est ainsi mise en question de manière provocante. L'acte de provocation lui-même se substitue à l'œuvre. Les efforts entrepris pour surmonter l'art deviennent des manifestations artistiques qui, indépendamment des intentions de leurs producteurs, prennent un caractère d'œuvre et, sous l'effet d'actes dès lors tenus pour exemplaires, suscitent d'autres réactions, pour ne pas dire d'autres admirations propres à renouveler les épisodes de ce que Belting appelle une « histoire sainte ».

Dada est-il moderne ?

L'un des effets de notre rapport au temps et de l'expérience qu'il renferme, c'est que ces subversions nous sont devenues familières. Elles appartiennent à ce que Nathalie Heinich décrivait comme le « triple jeu de l'art contemporain⁹ ». Si elles possèdent encore la puissance du scandale, c'est essentiellement lorsqu'elles touchent à la morale, dans des conditions qui ont profondément changé¹⁰. Adorno affirmait qu'« [a]ujourd'hui, les seules œuvres qui comptent réellement sont celles qui ne sont plus des œuvres », mais il entendait surtout mettre en évidence le fait que les « œuvres » modernes – en se donnant

9. Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Éditions de Minuit, 1998.

10. Les exemples ne manquent pas, de l'exposition *Regarder ailleurs*, de 1973, au CAPC Bordeaux, jusqu'aux agressions contre le « *Piss Christ* » d'Andres Serrano à la Collection Lambert d'Avignon. Si les conditions ont changé, c'est en ce que la puissance de provocation s'est largement éteinte, et surtout en ce que cette puissance provocatrice se produit dans des lieux institutionnels qui marquent la distance entre ce qui appartient à l'art et ce qui tombe sous le régime commun. La moralité fait exception, ce qui pose un problème à soi tout seul, car dans ce contexte, les provocations peuvent s'accompagner d'effets d'aura caractéristiques.

la possibilité de conserver à ce mot un sens générique – ne présentent plus le caractère dominant qui les inscrivait dans une tradition de l'art devenue obsolète, celle des « œuvres closes », c'est-à-dire des œuvres « organiques ». Il y a bien une différence entre les œuvres qui entrent dans l'une et l'autre de ces catégories, mais elle n'est manifestement pas de nature à induire les effets critiques qui en découlaient, que ce soit sur le plan formel ou du point de vue des tensions qui leur étaient liées.

Les avant-gardes du début du xx^e, Dada inclus, nous ont simplement obligés à renoncer à un « progrès » ou à des modèles d'évolution fondés sur un seul paradigme. L'art, pas plus que la science, ne se ramène à un schème exclusif à jamais ancré dans des finalités semblables : il comporte aussi, en un sens, des phases « révolutionnaires », caractérisées par un changement de paradigme, caractérisation éminemment « moderne ». Ce qu'il y a de « moderne », chez Dada, ce n'est pas seulement d'avoir perturbé le jeu des conventions, mais de nous avoir permis de comprendre que les véritables choix et les véritables ruptures – ceux qui tracent les contours d'un futur ouvert, mais en même temps contingent – sont ceux qui changent notre manière de penser et de faire, pour ne pas dire de vivre.

Par rapport à cela, la puissance de l'œuvre organique est d'annuler les effets déstructurants du montage et du hasard, et de rétablir, par une sorte de singulier automatisme, l'unité de ce qui est offert à notre regard. C'est une question de perception et de culture (de disposition). Mais la limite n'en existe pas moins, qui se fait sentir dans le rejet que suscitent certaines œuvres. Ce « rattrapage » qui tend à maintenir les mêmes modes de perception et d'appréciation, entre la destruction de l'aura qui en découle et son rétablissement, se heurte à des échecs. Il y a plus qu'une différence entre un collage cubiste et l'un des *Merzbau* de Schwitters. Dada n'est pas « moderne », au sens où il excède la seule recherche de la nouveauté, et cela parce que

ses enjeux, aussi ambigus soient-ils, ne sont pas auratiques. Ils s'inscrivent dans un courant qui, à la manière d'une lame de fond, tend plutôt à emporter l'art moderne qu'à le déplacer vers de nouveaux océans. D'où l'hypothèse qui consisterait à l'assimiler plutôt à la postmodernité ou à une « fin de l'art », au sens de Danto. Ne s'achève-t-il pas, en fin de compte, dans l'énigme des indiscernables¹¹ ?

Dada est-il postmoderne ?

Cette dernière hypothèse, bien qu'assez peu évoquée, n'est pas sans pertinence. Si l'un des effets majeurs de Dada et des avant-gardes aura été d'ouvrir notre concept de l'art et de nous dissuader de le rapporter à un seul paradigme, c'est-à-dire, au fond, de postuler quelque chose comme une « nature » ou de faire de l'art une « espèce naturelle », alors Dada et les avant-gardes nous ont aidés à prendre congé de la modernité (caractérisée au contraire par son *essentialisme* et son idée de *progrès*, et par le privilège accordée aux « grands récits »). *Avant la lettre*, c'est-à-dire avant que nous ne nous avisions qu'il n'existe rien de tel que des « natures » ; avant que nous ne renoncions à l'idée d'un schéma préétabli de développement dans le temps ; avant que nous n'admettions que nos modes de classement ou de classification ne reflètent rien de tel et reposent sur des opérations de déplacement et de requalification que nous n'avons aucune raison, sinon nos habitudes et nos

11. Ce qu'il y a de typique, dans la manière dont Danto formule le problème des « indiscernables », c'est qu'il le soustrait à la subversion des frontières de l'art et du non-art qui tient lieu de présupposé dans ses analyses. Une autre analyse est celle qui consisterait, comme je l'ai déjà laissé entendre, à y voir le symptôme d'une transitivité qui inscrit l'art et la culture dans un continuum sur lequel les pratiques artistiques tenues pour « modernes » ont finalement débouché.

obsessions, de ranger dans un ordre de valeur, Dada a produit ces déplacements et ces requalifications sur un mode ironique qui ressemble à ce que nous connaissons et annonce le *continuum* de l'art et de la culture (au sens le plus inclusif du terme) au cœur de la nouvelle aura – celle qui entoure désormais les artistes et autres « créateurs » auxquels nous devons la transfiguration et l'échange de la vie et du commerce.

Est-il pour autant « contemporain » ou « notre contemporain » ? Sous le rapport de sa contribution au *continuum* qui me semble s'être substitué au *discontinuum* moderne, Dada se situe de ce côté-là ; sous l'angle de l'éruption qui ne peut s'y résoudre, sa contemporanéité serait plutôt celle que caractérise Giorgio Agamben. Mais c'est alors une question d'histoire. Dada est né lors de la Première Guerre mondiale, et ses rejets excédaient de beaucoup le seul domaine de l'art.

Dada a mis brutalement un terme au mythe d'un art séparé et il en a dénoué les complicités. Sa présence parmi les artistes « dégénérés » sous le III^e Reich en porte négativement témoignage. Car le temps de l'art épouse aussi celui des guerres. Peut-être fallait-il que l'« institution Art », selon l'expression de Peter Bürger, se matérialise davantage, et qu'elle noue avec la « culture » les rapports que nous lui connaissons, dans un temps apaisé, pour que tout apparaisse sous le jour que nous décrivons ici, celui d'un potentiel critique tourné vers le statut que l'art a effectivement acquis dans les sociétés européennes sous l'effet de « politiques » (de reconstruction) nées, pour la plupart, sur les décombres d'une Europe meurtrie. En Europe comme aux États-Unis, du reste, les conditions dans lesquelles les néo-avant-gardes ont émergé sont celles d'une emprise de l'État et des pouvoirs publics qui n'existaient pas auparavant¹².

12. Cette période, celle de l'après-guerre, essentiellement, est en effet caractérisée par le rôle que s'attribuent les États dans le fonctionnement de

Les rapports que l'art et les artistes ont alors noués avec les institutions ont favorisé une autre lecture des avant-gardes dont les néo-avant-gardes ont été les artisans. Songeons au « nouveau réalisme » en France. Arman, Klein, Ben ou d'autres répètent en les étendant les gestes de Dada. Le sens critique qui leur est associé par les artistes eux-mêmes et par la critique (pensons à Restany), en même temps que celle-ci se porte vers les institutions, se traduit aussi dans une autre lecture des avant-gardes historiques. Hal Foster pense que telle était la condition pour que les avant-gardes historiques prennent tout leur sens. Inutile de se prononcer sur ce point. Ces critiques appartiennent de toute façon elles-mêmes à des conditions révolues et l'une des questions qui se pose n'est pas seulement celle de ce qu'elles nous ont révélé des avant-gardes historiques, ni de savoir ce que nous devons à ce singulier « après-coup », mais de savoir comment tout cela s'est combiné pour aboutir aux conditions « contemporaines », à supposer du moins qu'il faille y voir un « aboutissement ».

l'économie et dans la culture. Aux États-Unis, dans une période antérieure à la guerre, mais contemporaine des années de la Grande Dépression, c'est le *Federal Art Project* qui a joué un rôle déterminant. En France, c'est la création d'un ministère de la Culture et d'une politique accordée à cela.



VI. LA LÉGENDE DE L'ARTISTE

Un cheval peut-il être génial?

Robert MUSIL

Une partie de la réponse réside peut-être dans l'aura qui se porte sur la personne de l'artiste.

La légende et les représentations qui entourent le personnage de l'artiste se sont historiquement concentrées dans la figure d'un être d'exception dont l'idée de « génie » résume la substance. Comme l'ont montré plusieurs auteurs, en particulier Edgar Zilsel¹, ainsi que Ernst Kris et Otto Kurz dans leur livre *La Légende de l'artiste*², la notion de *génie* – quoique très ancienne et ayant connu diverses variantes dans l'histoire ou selon les cultures – n'a commencé à s'imposer dans l'art qu'à partir de la Renaissance, pour culminer au XIX^e siècle, avec l'avènement d'un art autonome et des théories de l'art pour l'art.

Au XX^e siècle, la légende de l'artiste a connu d'autres péripéties, qui s'expriment dans les perplexités que l'art a suscitées dans certaines de ses orientations, dans la scission qui s'est produite au sein du public (entre, d'une part, celui des grandes

1. Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (1926), trad. fr. M. Thévenaz, Les Éditions de Minuit, 1993.

2. Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste* (1934), trad. fr. L. Cahen-Maurel, Allia, 2010.

expositions ritualisées, tourné vers les figures consacrées d'une tradition qui a absorbé une large fraction de l'art moderne, et, d'autre part, celui des foires et biennales d'art contemporain), ainsi que dans l'émergence d'autres incarnations du génie dans des domaines aussi variés que le sport ou les affaires³.

Ce qui pourrait ici s'apparenter à une dissolution dans la performance et la compétitivité a cependant relativement épargné l'image de l'artiste et du chef-d'œuvre que l'histoire nous a léguée. Il se peut que le « nouvel esprit du capitalisme » en soit pour une part responsable⁴. On ne peut cependant en ignorer le caractère paradoxal, au regard des conditions qui sont aujourd'hui celles de la culture et de la production artistique, amplement marquées par la place qu'y prennent les dispositifs réglés du commerce et de ce qu'Adorno, déjà, n'hésitait pas à qualifier d'« industrie » (*Kulturindustrie*)⁵.

3. Voir Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (1930/1933), trad. fr. Ph. Jaccottet, Le Seuil, 1956, t. I, chap. XIII, p. 51-55 : « Un cheval de course peut-il être génial ? ». Jacques Bouveresse, *La Voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Le Seuil, coll. « Liber », 2001, p. 324. Et les multiples usages du mot « génie » dans les domaines les plus divers.

4. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* : voir leur analyse de la « critique artiste », récupérée par les « managers ».

5. Theodor W. Adorno, *Culture Industry reconsidered* (1963), dans *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, J. M. Bernstein (éd.), Routledge, 1991, p. 99 : « Les biens culturels de l'industrie sont gouvernés [...] par le principe de leur réalisation comme valeur, et non par leur contenu propre ni leur formation harmonieuse. La pratique de l'industrie culturelle, dans sa totalité, transfère le motif du pur profit sur les formes culturelles ». L'expression *Kulturindustrie* a été employée pour la première fois en 1947 par Adorno et Horkheimer dans *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* : voir Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle » (1963), trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, *Communications*, vol. III, n° 3, 1964, p. 12-18, ici p. 12. L'expression « industrie culturelle » est désormais consacrée, comme en atteste le rapport de novembre 2013, rédigé par le collectif France Créative et EY France pour le ministère de la Culture

On se trouve dans une situation où l'individualisation de la production artistique, telle qu'elle tend à se concentrer dans la personne de l'artiste, paraît de plus en plus obsolète et problématique et, dans le même temps, la même image continue de dominer les croyances les plus communément répandues et, par conséquent, la critique, autant que les modes d'accès à l'art qui ont généralement cours.

La figure de l'artiste

Pour commencer, il est nécessaire de rappeler un certain nombre de choses que les historiens de l'art connaissent bien, mais qu'on a tendance à oublier. L'art que nous admirons dans les grands musées : le Louvre, l'Academia de Venise ou les Offices à Florence, sans parler des fresques des maîtres italiens ou du plafond de la chapelle Sixtine, était l'œuvre des grands noms de l'histoire. Mais ces artistes ne travaillaient pas seuls, loin s'en faut, et leur notoriété dépendait de nombreux facteurs dont dépendait également la reconnaissance de leur art⁶. Cette

et de la Communication, rapport intitulé *Premier panorama des industries culturelles et créatives. Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France* (version électronique : [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/\\$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf)).

6. *La Légende de l'artiste*, le livre de Kris et de Kurz, montre déjà l'importance des récits qui se constituent autour de la personne des artistes, et qui suggèrent à quel point on se méprendrait (compte tenu du rôle qu'ils ont joué, comme en témoignent les *Vies* de Giorgio Vasari) à les tenir pour simplement anecdotiques. Ils jouent, bien au contraire, un rôle qu'on appellerait aujourd'hui « prescripteur », et montrent que l'étude de l'art doit en intégrer la part, raison pour laquelle les deux auteurs privilégiaient un point de vue « sociologique », selon leurs propres termes. La reconnaissance qui s'y trouve impliquée joue pour une large part sur des « cercles de reconnaissance », associés à des processus centrifuges.

reconnaissance a connu des aléas. Nombre d'artistes, célébrés de leur vivant, nous sont devenus inconnus, tandis que ceux dont le nom figure désormais au Panthéon des plus illustres ne bénéficiaient, par rapport aux premiers, que d'une notoriété relative⁷.

Ces aléas ne tiennent qu'en partie au hasard. Les conditions qui élèvent au rang de chef-d'œuvre telle ou telle production d'un artiste – *La Joconde*, *La Cène* ou *Les Demoiselles d'Avignon* – paraissent impondérables, mais elles ne sont pas totalement mystérieuses. Elles sont loin de dépendre exclusivement des qualités intrinsèques des œuvres qu'elles honorent, et le « prix » qu'on attribue à ces dernières pose autant de problèmes qu'il n'en résout⁸. Comme Hans Belting l'a montré sur la base de certains exemples, dont *La Joconde*, précisément, ou *Les Demoiselles d'Avignon*⁹, les conditions qui y contribuent, parfois de façon décisive, dépendent d'initiatives qui ne sont pas seulement celles des artistes, loin s'en faut : elles dépendent de processus de notoriété et de reconnaissance qui sont loin d'être invariables ou identiques de l'un à l'autre¹⁰. Dans l'Italie de la Renaissance

7. Cécile Maisonneuve en donne des exemples. Elle s'intéresse aux processus de la célébrité, aux conditions qui permettent à un artiste de sortir de l'atelier. Par exemple, Antonio Giovanni Amadeo qui se voit confier, à l'âge de 27 ans, une œuvre très importante. Voir *Florence au XV^e siècle. Un quartier et ses peintres*, INHA-CTHS, 2012.

8. D'une certaine manière, les œuvres sont désignées à l'attention et promues à la célébrité sous l'effet des « faveurs » dont elles sont l'objet : le Prince, à la Renaissance, les « pouvoirs » aujourd'hui. Comme pour le désir, le régime de la faveur fonctionne de façon triangulaire.

9. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible, op. cit.* ; « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », dans Hans Belting, Arthur C. Danto et al., *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Gallimard, 2000, p. 47-65.

10. Le nom en constitue un élément majeur. Dans leur livre *La Légende de l'artiste*, Kris et Kurz font du nom l'indice d'une évolution cruciale : « L'attitude qui consiste à voir l'art comme art, comme un domaine autonome de l'activité créatrice (une attitude exacerbée dans l'expression tant employée l'art pour

– à Florence, par exemple –, ces conditions dépendaient en partie du réseau des relations dans lesquelles un artiste parvenait à trouver une place (ce qui veut dire que la reconnaissance était d'abord, pour une très large part, celle des artistes – ce fut, par exemple, le cas pour Léonard, qui se fit d'abord remarquer dans l'atelier d'Andrea del Verrochio, alors très renommé). Mais cette modalité était elle-même étroitement liée aux ateliers et aux modes de production et de division du travail qui y prévalaient¹¹. La production artistique était alors très loin d'être celle de l'artiste seul : elle était celle de tous ceux qui travaillaient dans son atelier, des assistants aux petites mains.

L'étude que Cécile Maisonneuve a consacrée au « Quartier » de l'Oltrarno, à Florence, l'autre rive de l'Arno, où se trouvaient alors la plupart des ateliers d'artistes, est à cet égard très instructive¹². Les commanditaires s'adressaient à

(art), émerge lorsque grandit le souhait d'associer le nom du maître à son œuvre » (trad. fr. citée, p. 17). L'année 1470 marque à cet égard le tournant à la faveur duquel la figure de l'artiste devient essentielle. Dans le régime de la commande, le talent (la touche propre) se substitue aux matériaux. Le peintre doit dès lors se consacrer spécifiquement à certaines parties du tableau. Selon Patrick Boucheron, « le fétiche du nom propre se substitue à celui de la marchandise » : Patrick Boucheron et Claudio Giorgione, *Léonard de Vinci. La nature et l'invention*, La Martinière, 2012. On passe à ce que Pierre Bourdieu a appelé une « économie inversée », marquée par l'« intérêt du désintéressement » (la haute couture en est un autre exemple). À lire les innombrables monographies publiées sur Léonard, par exemple, on voit que le chef-d'œuvre de Léonard, c'est sa vie.

11. Au sein des ateliers, et selon des modalités variables, le travail était divisé selon des règles et des usages très précis. La réalisation d'un même tableau faisait appel à des tâches spécifiées (les ciels, les vêtements, etc., sans parler des tâches subalternes mais essentielles, comme la préparation des couleurs). On n'y peignait d'ailleurs pas que des tableaux : meubles, coffres, cartes, etc. Ces autres objets participaient à l'économie des ateliers qui en tiraient leurs moyens de subsistance, à l'image d'une entreprise qui doit « tourner ».

12. Cécile Maisonneuve, *Florence au xv^e siècle. Un quartier et ses peintres*, op. cit.

ces ateliers, et il a fallu du temps pour que la signature, marque ultime et incontestable de la maîtrise d'un individu, devienne un principe et soit recherchée en tant que telle, au point de devenir un élément déterminant de l'attribution de la valeur¹³.

Bien entendu, ce « mode de production » possédait aussi son économie – qui en était en réalité une pièce maîtresse. La production d'une œuvre réclamait un investissement : un « capital variable » parfois important qui, dans certains cas et selon les œuvres commandées ou les dimensions de l'atelier, pouvait se révéler plus ou moins lourd. On sait par exemple que les investissements d'un peintre étaient généralement moins lourds que ceux d'un sculpteur, ce qui n'était pas sans entraîner des conséquences.

Il est tout à fait étonnant que ces dimensions de la création artistique, alors qu'elles retiennent généralement et légitimement l'attention des historiens, ne suscitent la plupart du temps qu'indifférence de la part des philosophes ; on s'étonnera surtout qu'elles soient presque systématiquement ignorées lorsqu'il s'agit d'art actuel ou contemporain¹⁴. Les raisons qui devraient nous conduire à leur prêter attention ne sont pourtant pas minces. Dans les domaines autres que les arts plastiques, les conditions de la production font appel à des moyens sans lesquels les œuvres ne seraient pas ce qu'elles sont. Songeons à la part de la « production » pour un film ou pour la musique, voire la danse ou le théâtre. Le cinéma en est un paradigme,

13. La signature n'était d'ailleurs pas systématique. Voir à nouveau les remarques de Kris et Kurz, à ce sujet.

14. Michael Baxandall a analysé les contrats liés aux commandes et en a montré toute l'importance, du point de vue des contraintes que ces contrats imposaient en matière de sujet, de couleurs, de matériaux, etc. Voir *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. fr. Y. Delsaut, Gallimard, 1985.

puisqu'il fait naturellement appel à la coopération d'une équipe qui inclut aussi bien le metteur en scène que les acteurs, les techniciens, etc. Or, comment les choses se passent-elles aujourd'hui dans les arts plastiques et visuels? Cela dépend, bien sûr, là encore, de la nature des œuvres. Mais trois faits, au moins, méritent de retenir notre attention :

1/ Les productions d'art contemporain, dans un très grand nombre de cas, font appel à d'autres contributions que celle de l'artiste, sans parler des coûts de production et, par conséquent, des investissements qu'elles mobilisent, et qui ne sont pas moindres que dans d'autres domaines ;

2/ Leur présentation, c'est-à-dire leur « mise à disposition » d'un public, réclame également des moyens dont dépend leur « statut » et surtout, en vérité, leur reconnaissance ;

3/ Leur commercialisation est subordonnée à ces moyens, et elle agit en retour sur les modes de diffusion autant que de production.

Pensons, à titre d'exemple, aux installations de l'artiste contemporain Pierre Huygue. Voici la notice consacrée à *The Third Memory*, une œuvre de 1999 présentée à Paris dans le cadre de la rétrospective que le Centre Pompidou a consacrée à cet artiste entre septembre 2013 et janvier 2014 :

« *The Third Memory* est une œuvre essentielle dans l'histoire de l'art contemporain et des nouveaux médias, dont la réalisation complexe, dans le cadre d'une production du Centre Pompidou, a impliqué acteurs, décors, images d'archives, équipe technique de tournage, montage et mixage. Avec *The Third Memory*, Pierre Huyghe s'intéresse à la notion de mémoire et d'interprétation. Pour ce projet, il a recherché John Wojtowicz, l'auteur réel du fait divers – le braquage d'une banque à Brooklyn, New York, en 1972 – à partir duquel Sydney Lumet a écrit le scénario de *Dog Day Afternoon* [*Un après-midi de chien*, 1975]. Pierre Huyghe

lui propose dès lors de reprendre son rôle d'acteur principal, rôle qu'Al Pacino lui avait emprunté en copiant son jeu d'acteur sur des enregistrements télévisés (les médias étaient présents lors du braquage). Redevenu héros, John Wojtowicz réactive chaque jour, à chaque instant, la mémoire de ce fait divers et lui donne une place centrale dans l'histoire de sa vie. L'installation est composée de deux parties présentées dans deux salles : la première comporte quinze articles de presse et un documentaire télévisé, sélectionnés dans des archives ; la seconde présente une double projection réalisée par l'artiste, dans laquelle nous voyons John Wojtowicz conduire les acteurs et affiner son rôle pour rejouer une histoire qui n'est plus entièrement la sienne. Ainsi se superposent trois récits : celui de l'événement (la réalité), celui des médias (le document) et celui du film (la fiction)¹⁵. »

L'émergence du marché

À première vue, nous n'avons pas affaire, dans ce cas précis, à des conditions très différentes de celles qui avaient cours à la Renaissance. La production des œuvres s'inscrit dans un processus de collaboration qui inclut l'artiste et une équipe au sein d'un atelier, un ou des « producteurs », qui fournissent les moyens, un réseau de diffusion et un acheteur ou un commanditaire.

Cette similarité possède cependant ses limites, sauf peut-être pour le travail au sein de l'atelier. La différence tient essentiellement à ceci qu'entre les deux, on est passé du paradigme de l'atelier à celui du marché moderne. Le passage d'un contexte institutionnel à un autre (désignés ainsi, faute de mieux) est largement fonction de facteurs essentiellement historiques

15. Christine Van Assche, présentation de l'œuvre *The Third Memory*, sur le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/coXr5G/rn7nrne>.

qui engagent les processus à la faveur desquels l'art a acquis un statut d'autonomie qui s'est manifesté par l'émergence d'un statut différent de l'artiste – « libéré » de la commande¹⁶ –, dans un contexte indissociable des évolutions qui ont marqué l'économie de marché et les nouveaux modes de production, autant que les formes d'organisation sociale (capitalisme, libéralisme)¹⁷. Les théories de l'art et la naissance de l'esthétique en sont une traduction. Schématiquement, on peut dire qu'à l'époque de la Renaissance et jusqu'au XVIII^e siècle, la production artistique se conçoit et se détermine selon un modèle qui met essentiellement en présence l'artiste (l'atelier) et le commanditaire. Ce modèle se complexifie avec le rôle accru du marchand¹⁸.

16. Ou du moins de certaines formes et modalités de commande. Le passage majeur est celui qui marque la disparition de l'« art de cour » (Peter Bürger, *La Théorie de l'avant-garde, op. cit.*). Cette disparition, dont la naissance de l'artiste moderne est solidaire, ne fait tout de même pas disparaître les ateliers (voir en ce sens le célèbre tableau de Gustave Courbet : *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, entre 1854 et 1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, musée d'Orsay).

17. Le marché de l'art présente à première vue des aspects paradoxaux pour les raisons déjà indiquées, en ce que les modes de détermination de la valeur sont différents de ceux qui fixent les prix des marchandises ordinaires. La célébrité est un élément majeur. Pas seulement, toutefois, si du moins on veut bien admettre, d'une part, que la valeur d'une marchandise n'est pas fonction de son « utilité » et, d'autre part, que le « marketing » ne fonctionne pas forcément de façon différente. L'importance du mimétisme et de la publicité en sont des éléments.

18. Les ateliers de la Renaissance traitaient avec les commanditaires. Certains artistes ont même été des commanditaires eux-mêmes. On peut se demander s'il ne faut pas y voir l'expression d'un phénomène assez comparable à ce qui s'illustre dans l'art contemporain. Par exemple avec le « Magasin » de Grenoble (artistes/critiques/commissaires/école curatoriale). Ou encore, de façon plus critique, dans les initiatives d'un artiste comme Paul Devautour en matière de galerie et d'exposition : « Dans les années 1980, le collectionneur s'est imposé comme une figure toute-puissante, capable de faire des choix,

La figure de l'artiste, elle, se dégage certes dans sa spécificité avec les débuts de l'histoire de l'art¹⁹. Giorgio Vasari (1511-1574)

de peser sur le marché et sur les artistes, d'orienter la totalité du système artistique. Il nous a semblé donc plus intéressant, et plus efficace, de réunir des œuvres plutôt que d'en produire." Pour constituer cette collection ultratemporelle, la Coréenne Yoon Ja Choi et Paul Devautour disent donc avoir abandonné toute pratique artistique personnelle depuis 1985. Se définissant comme des "opérateurs en art", ils se consacrent uniquement à la gestion et à la promotion de leurs artistes. Inutile de le cacher plus longtemps : ce sont eux qui produisent toutes les œuvres présentes dans la collection. Photographies de Manuel Ismora, installations de Richard Kongrosian, toiles de Claude Lantier, etc. : ces artistes fictifs, aux œuvres pourtant bien réelles, n'existent donc pas vraiment, ils sont tous des inventions de Yoon Ja Choi et Paul Devautour. De même que Maria Wutz, commissaire d'exposition de la collection Devautour, ou encore Pierre Ménard, critique d'art attitré des Devautour, et qui apparaît dans les *Fictions* de Borges comme l'auteur du *Don Quichotte*.» Voir Jean-Max Colard, «Yoon Ja & Paul Devautour : artistes sans œuvres», *Les Inrockuptibles*, 13 mai 1998, disponible à l'adresse : <<http://www.lesinrocks.com/1998/05/13/musique/concerts/yoona-ja-paul-devautour-artistes-sans-oeuvres-11221149>>.

19. Le «marchand» (galeriste), au sens actuel du terme, est contemporain de l'émergence d'un art autonome. Citons ce qu'en dit le site électronique du Sénat français (<http://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-3302.html>) : «Le marché de l'art au sens moderne date du XVIII^e siècle. Pour qu'il y ait marché à proprement parler, il fallait que se constituent progressivement une offre et une demande indépendantes; que se distendent les liens entre les patrons et leurs peintres; que les [seconds] produisent pour le marché et les [premiers] acceptent des sujets qu'ils n'avaient pas choisis; que l'évolution économique entraîne la dispersion de grandes collections; que se fasse sentir, enfin, le besoin d'intermédiaires spécialisés; que la demande d'objets de curiosité, qui formaient l'essentiel des cabinets du XVII^e siècle, fasse plus de place à la peinture ancienne, qui, au XVIII^e siècle, était, il faut le rappeler, largement constituée de peinture hollandaise. Un bref rappel historique montre que le marché de l'art a été, dès l'origine, international. Le commerce de l'art naît avec celui des reliques puis des antiques; ce n'est que dans le courant du XVI^e siècle que l'on commence à voir circuler des tableaux, car, jusqu'à cette époque, les artistes circulent plus que les œuvres : les peintres d'une certaine

a joué, de ce point de vue, un rôle déterminant²⁰. C'est à lui que l'on doit, pour une large part la concentration de cette histoire dans la figure de l'artiste²¹. On peut déjà y entrevoir le rôle – qui ne cessera de s'accroître – des récits et des représentations qui le feront entrer celui-ci dans la mémoire collective (écrite). Ils lui assurent une reconnaissance à la faveur de laquelle les œuvres pénètrent dans un espace public qui étend leur sphère d'efficacité au-delà de leur destination première (rituelle, religieuse, privée ou de prestige).

Au XIX^e siècle, l'autonomie artistique se conjugue à un modèle qui comprend l'artiste (individualisé et passablement sacralisé, sous l'influence de facteurs mettant en jeu une « conscience de soi » perçue dans sa différence par rapport aux autres composantes sociales, dans des sociétés désormais plus individualisées, ce qui explique la rivalité entre un art

notoriété sont le plus souvent au service des princes, tandis que leurs œuvres résultent de commandes et font partie intégrante de la décoration des lieux, palais ou églises pour lesquels elles ont été faites.» Le fait que tout commence avec le commerce des « reliques » n'est pas indifférent. Il faudrait mettre tout cela en rapport avec l'émergence de la notion de *patrimoine* et avec celle de l'*esthétique* (Johann Joachim Winckelmann, Alois Riegl : *Le Culte moderne des monuments*, trad. fr. D. Wiczorek, Le Seuil, 2013 ; le « *Kunstwollen* » et la notion de *valeur patrimoniale*).

20. Giorgio Vasari, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550¹, 1568²), André Chastel (éd.), rééd. Arles, Actes Sud, 2005.

21. Dans ses *Vies*, Vasari reprend la veine des nouvelles toscanes qui racontaient souvent les vies d'artistes et contribuaient à leur notoriété (sur ce point, voir Cécile Maisonneuve, *Florence au XV^e siècle. Un quartier et ses peintres, op. cit.*) L'artiste comme héros de nouvelles : les peintres sont en effet des héros récurrents des histoires toscanes ; sur le marché de la notoriété, Filippo Brunelleschi est un exemple important de ces héros. Ce fait pose toutes sortes de questions à propos de Vasari : qu'est-ce que Vasari n'a pas raconté ? Ses histoires, comment les a-t-il construites, à partir de quelles sources ? Quelle histoire peut-on écrire en remontant aux sources ?

« authentique » et les arts populaires), le marchand et le collectionneur. Dans cette nouvelle configuration, la *critique* prend clairement le relais de l'*histoire* : elle assure une reconnaissance (sous la forme d'une connivence avec l'artiste, mais, en réalité, le marchand) centrée sur le présent, qui se vit sur le mode de la singularité et d'une rivalité avec les ressorts de la société bourgeoise, centrés quant à eux sur la production standardisée et l'argent. Les « réseaux », constitués des artistes, des critiques et des intellectuels, animés du sens de leur différence, jouent un rôle important, solidaire des valeurs également revendiquées par une bourgeoisie qui y trouve un instrument de légitimation²². On peut y voir, si l'on veut, l'émergence d'un « marché de l'art », l'art y jouant le rôle d'une marchandise – même s'il ne s'agit pas d'une marchandise comme les autres, puisqu'elle s'évalue différemment, sur la base paradoxale d'un « intérêt du désintérêt » –, ce qui suppose qu'il se soit affranchi de ses fonctions plus traditionnelles. Il en va ici comme du travail pour le capitalisme, à ceci près que la « liberté » de l'art s'exprime dans l'idée d'une activité entièrement consacrée à ses fins propres, condition paradoxale sous laquelle il peut entrer dans la sphère du marché. Sans doute le commerce des œuvres d'art est-il antérieur, mais sans que cela ait alors remis en question les conditions d'un art de cour ou d'un art religieux.

Cette phase précède toutefois une troisième configuration centrée sur l'artiste, le galeriste comme médiateur et comme marchand, le public (et non pas seulement le collectionneur) et, surtout, ces instances d'évaluation et de médiation nouvelles

22. L'œuvre de Proust est exemplaire par la manière dont elle fait jouer les aspirations nouvelles de la bourgeoisie par rapport aux valeurs de l'aristocratie et à l'idéalisation de l'art présente chez les artistes. L'autonomie artistique répond à cet égard à une double fonction d'indépendance (chez les artistes) et de légitimation (au sein de la bourgeoisie).

que sont les musées, les centres d'art, les médias, les dispositifs de l'offre (créateurs de la demande), les « curateurs », les fondations et les « conseillers en art »²³. Le régime particulier des différents arts interdit assurément de penser qu'il existerait un modèle unique du marché : il existe « des » marchés de l'art et non pas « un » marché. Néanmoins, pour nous limiter aux arts plastiques, il est clair qu'à la différence de ce que l'on pouvait encore observer au début du xx^e siècle, la notoriété d'un artiste – et la place qu'il occupe sur le marché – se construit à partir des conditions qui dominent les valeurs du marché, c'est-à-dire des investissements et des enjeux qui entrent dans les cotations. Le rôle des foires et des biennales (en progression croissante) en témoigne, de même que l'uniformisation des conditions et des modalités d'exposition. Les dispositifs mis en œuvre à Shanghai, à Dubaï, à Paris ou à New York, sont *identiques* : rien ne ressemble plus à une foire d'art qu'une autre foire d'art, exactement comme un centre commercial, jusque dans les coins les plus reculés voire les plus pauvres de la planète.

Régimes artistiques et modes d'existence

Passons sur la description qu'il faudrait donner de la manière dont jouent les instances « prescriptrices » dans un contexte où, d'une certaine manière, tout semble échangeable et compatible²⁴.

23. Qui rappellent les « évaluateurs » de la Renaissance, le problème du « prix » étant bien sûr récurrent. Voir Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Gallimard, 2007.

24. Voir *supra*, chap. I et II. Cette compatibilité trouve un prolongement dans l'adaptabilité de l'« artistique », répertorié comme tel, à des modes très variés d'usage et d'exposition, dans la mesure où rien ne le qualifie qui s'y opposerait ou s'y révélerait réfractaire, excepté, comme nous l'avons vu, les contenus moraux ou religieux qui s'y attachent, lorsqu'ils sont revendiqués par des

La question qui pourrait légitimement se poser paraît être celle-ci : *Que reste-t-il de l'art, dans tout cela ?* L'intention des analyses proposées ici n'est pas d'instiller quelque doute que ce soit, mais plutôt de demander dans quelle mesure ces éclairages modifient notre vision des choses.

Nous avons commencé par évoquer la figure de l'artiste, telle qu'elle s'est imposée à nous depuis la Renaissance, en raison de l'aura qui lui est associée. En dépit de ce que suggère la grammaire de ce mot, « art » ne désigne ni une espèce spécifique d'objets – à la manière d'une « espèce naturelle » –, ni un type de pratique dont on pourrait fixer les contours, voire l'essence, indépendamment des conditions qui en assurent l'identification et la reconnaissance. Il existe en ce sens des « conditions d'art » qui excèdent la figure de l'artiste, faussement placée au cœur de la création artistique, à l'image de Dieu dans l'ensemble de la création. L'art se concentre dans la personne de l'artiste, investi d'un statut hors du commun, mais les qualités qui se rassemblent en lui sont celles dont il est investi par une culture, en fonction des intérêts et des valeurs dans lesquelles elle se reconnaît. Un objet n'appartient pas à l'art par ses seules vertus intrinsèques. C'est ce qui découle des thèses qui, bien que soucieuses d'une définition, voire d'un essentialisme de principe, excluent que ces « qualités » puissent être de nature physique et être offertes à la perception²⁵. Que l'on fasse appel à un « monde de l'art », comme le premier Danto²⁶, ou à une

individus ou des groupes, comme ce fut le cas de *Piss Christ*, d'Andres Serrano, vandalisé à coups de marteau, à Avignon.

25. Des auteurs aussi différents que Richard Wollheim, Arthur Danto et Nelson Goodman sont d'accord sur ce point.

26. Arthur C. Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, n° 19, 1964, p. 571-584 ; « Le monde de l'art », trad. dans *Philosophie analytique et esthétique*, trad. fr. et éd. D. Lories, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

hypothétique « transcendance », dans le langage de Genette²⁷, on est obligé de réintégrer au concept d'art les modes d'existence et de fonctionnement dont les « œuvres » sont solidaires, c'est-à-dire l'ensemble des dispositifs auxquels se conjuguent et qui les distinguent des simples artefacts – si du moins cette distinction doit être assurée et tenue pour implantée.

Pourrions-nous seulement imaginer que les objets ou les pratiques dans lesquels s'illustre notre concept d'art, avec toutes les représentations qui les accompagnent, puissent se voir reconnaître un statut d'œuvre si nous devons faire abstraction des conditions et des modalités sous lesquelles ils se présentent à notre attention ? Il est significatif que le schème de l'« installation » soit devenu commun à une certaine catégorie de production artistique et aux dispositifs de monstration dont l'exposition constitue, depuis longtemps, la matrice. Les mutations que l'exposition a elle-même connues en témoignent, de même que l'évolution à la faveur de laquelle le « commissaire » est devenu à sa manière un artiste (on signe les expositions comme on signe les œuvres).

On pourrait croire que ce caractère est propre à l'art d'aujourd'hui, en raison de tout ce qu'il a intégré, mais il n'en est rien. Une œuvre qui n'est pas désignée à l'attention et qui ne bénéficie d'aucun « traitement » spécial dans l'espace public n'est ni plus ni moins qu'un artefact, éventuellement en attente d'être nommé et qualifié, ce qui ne se conçoit que dans des conditions communes et déterminées. Cela n'invalide en rien la valeur qu'on lui prête, puisque de toute façon c'est à ce prix que les objets, quels qu'ils soient, prennent à nos yeux une valeur.

27. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art* (1994 et 1997), I^{re} partie (« Les modes d'existence »), II (« Les modes de transcendance »), Le Seuil, 2010, p. 249-395.

S'il nous fallait distinguer entre les choses qui, en raison de leurs propriétés intrinsèques, peuvent se voir accorder un statut artistique et celles qui, faute de telles propriétés, doivent être réduites au rang de « simples objets », comment nous y prendrions-nous ? On se souvient peut-être de la question de l'esclavage dans les *Politiques* d'Aristote²⁸. On n'y prête pas suffisamment attention, mais la distinction qui s'y trouve admise se heurte à une aporie qui en dit toute la vanité : nous ne disposons d'aucun moyen qui permettrait de savoir lesquels sont en effet nés pour être esclaves, et lesquels pour être libres. Il en va de même pour l'art. Si vous voulez savoir à quelles conditions un individu devient un esclave, il vous faut décrire toute une culture et en juger à la lumière de l'histoire, de l'anthropologie ou de la sociologie. Si vous voulez savoir à quelle condition un objet « est » de l'art, il vous faut examiner l'ensemble des croyances, des dispositifs et des institutions dont il est solidaire et qui assurent la possibilité d'un tel statut.

La seule question qui peut encore se poser, une fois principe admis, est celle de savoir comment cette reconnaissance peut avoir lieu. La réponse est simple : il suffit que les finalités impliquées dans un certain type de production coïncident avec les attentes qui leur correspondent. Il arrive, bien sûr, que cette coïncidence fasse défaut. C'est ce qui se produit chaque fois qu'un consensus est brisé, mais ce qui est alors compromis ce sont les dispositions qui sont au cœur de ces attentes et qui fixent le goût à un certain moment.

Explicitons les conséquences qu'il convient de tirer de cette évocation des conditions d'art et du rôle qu'elles jouent dans la compréhension de ce que ce mot, *art*, désigne. On aura compris

28. Aristote, *Les Politiques*, I, 5, trad. fr. P. Pellegrin, GF-Flammarion, 1990, p. 99-103.

que la position défendue ici se situe aux antipodes de tout essentialisme. Cette position tient en peu de mots : l'être ou l'existence d'une chose ne se distingue pas de son (ses) mode(s) d'être. Il en va un peu comme de l'usage (courant) du mot « *way* » en anglais. « *The way the world is* » (littéralement : « la manière dont le monde est ») signifie (en français) : « ce que le monde est » !

Ce postulat n'éclaire pas seulement l'attention que l'on s'est efforcé de prêter aux « conditions d'art », ces dernières renvoyant elles-mêmes à des modalités qui sont aussi des modes d'attention et de reconnaissance. Il est certain qu'à de nombreux égards l'art peut s'en trouver métamorphosé, et les esprits chagrins y verront l'indice d'un déclin ou d'une fin marquée par un nouveau recul de l'aura. À l'inverse, ceux qui n'en conçoivent nulle inquiétude et aucune amertume se demanderont seulement si ces modalités « nouvelles » enrichissent ou non ce que le mot « art » veut dire au regard de tout ce que nous pouvons légitimement espérer en tirer, que ce soit pour notre plaisir ou pour la compréhension du monde, des autres et de nous-mêmes.



VII.
LA NOUVELLE LÉGENDE DE L'ARTISTE :
MARCEL DUCHAMP

L'art, invention du XV^e siècle, avait fait son temps.

Jean CLAIR

Nous en avons eu quelques aperçus, les pratiques des artistes d'avant-garde ont parfois sauvagement malmené les conditions qui, jusqu'alors, assuraient à l'art son aura. Duchamp, que nul ne songerait à exclure des avant-gardes, occupe une position singulière dans ce remue-ménage. Cette position se laisse entrevoir dans des attitudes qui le placent en retrait ou à côté de ce qu'il y a de plus actuel dans le bruit du temps²⁹. Entre ce qui émane de Duchamp et ce qui ressort des avant-gardes, il y a comme une tension dont le « contemporain » a hérité. Les avant-gardes ont entrepris de détruire l'aura des œuvres d'art comme d'autres avant eux ont entrepris de briser les idoles. Leur souci de conjurer l'art et la vie, leur intérêt pour l'aléatoire, le mécanique, les éléments de la vie ordinaire, ont été œuvres de désenchantement, bien que ce fût parfois au prix d'un réenchantement de ce que les idéaux de la vie bourgeoise avaient rejeté. Dada a incarné cette œuvre de démantèlement. Duchamp y a contribué, mais

29. Jean Clair qui, dans son livre : *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* (Gallimard, « Art et artistes », 2000), esquisse un portrait de l'artiste, remarque à juste titre que son originalité tient en partie à ce qui le distingue des dadaïstes ou des surréalistes, plus qu'à ce qui l'en rapproche.

d'une autre manière, plus négative ou soustractive, en renouvelant la légende de l'artiste, une légende dont l'aura s'exprime alors paradoxalement dans une figure apophatique.

Bien entendu, ce n'est pas nécessairement ce que l'on retient du nom de Marcel Duchamp. L'importance dont il a été crédité pour l'art du xx^e siècle est généralement reliée aux péripéties que notre art a connues après la « fin des avant-gardes » : un art que Duchamp a contribué à priver de son aura, tout en apportant son concours à des pratiques paradoxalement associées aux conditions qui en ont marqué le retour. Car si Duchamp, en dépit de sa légendaire réserve, fut assurément très influent, c'est en raison de l'aura qui s'attache à sa personne¹. En témoigneraient aisément tous ceux qui l'ont connu, parmi lesquels l'un de ses amis proches : Henri-Pierre Roché, l'auteur de *Jules et Jim*². Duchamp incarne la version moderne de la « légende de l'artiste », mais de manière quasiment *négative* et *inversée*. L'aura duchampienne ne repose pas sur une légende qui se nourrirait d'une contribution *positive* à l'art de son temps, voire à l'art tout court, mais au contraire de ce dont il s'est préservé à partir du moment où il a décidé de renoncer à la peinture³.

1. D'une certaine manière, l'attitude de Duchamp est d'effacement. La distance qui lui est liée, et jusqu'à son mutisme et son dilettantisme semblent toutefois justifier l'attention qu'on lui porte, aux États-Unis, notamment : c'est là-bas qu'il acquiert sa notoriété, grâce au *Nu descendant un escalier*, exposé à l'Armory Show, notoriété qui ne cessera de croître en dépit ou à cause de son retrait de la scène artistique.

2. Duchamp est omniprésent dans les *Carnets* d'Henri-Pierre Roché (André Dimanche éditeur, 1990). Cette présence est pour ainsi dire factuelle et quasi béhavioriste, tout comme les carnets de Roché, du reste.

3. Ce renoncement qui l'engage dans une sorte de voie négative, est d'autant plus remarquable que ses « qualités » de peintre ne sont pas négligeables, même si cette question est controversée. L'exposition du Centre Pompidou consacrée à sa période de peintre est en tout cas significative pour toutes ces questions. Voir Cécile Debray, « Marcel Duchamp, la peinture même »,

Ses propos, dont on a toujours fait grand cas, sont en réalité rares et sibyllins⁴ : Duchamp est un personnage apophasique. Il nous aide à comprendre une dimension de l'aura qui s'est exprimée chez d'autres artistes ou en littérature, dans une large fraction du roman moderne, mais d'une autre façon⁵.

Aussi y a-t-il quelque chose de lassant dans la litanie des « influences » dont on le crédite. Duchamp – le personnage autant que l'« œuvre » – a nourri de nombreux commentaires. Il existe une vaste littérature à son sujet, et sans doute faut-il la considérer comme une part importante de la manière dont son œuvre existe⁶. La biographie de Bernard Marcadé, plus que d'autres essais de facture plus « théorique », met bien en relief, avec toutes les facéties qui en font partie, ce qu'il y a d'indissociable, chez Duchamp, entre l'œuvre ou les vertus qu'on lui attribue et une « manière d'être » dont Pierre-Henri Roché

Éditions du Centre Pompidou, 2014. En même temps, cette exposition, tout comme l'exemple récurrent du *Grand Verre*, montre à l'évidence la difficulté où nous sommes d'accorder nos récits (constitutifs de la légende et de l'aura de l'artiste) à une figure intégralement soustractive. S'agissant de la personne de Duchamp, c'est l'occasion de rappeler qu'il s'agit d'une dimension majeure de ce qu'on a l'habitude d'appeler « aura », marquée par la place du visage ou de ce qui s'apparente à un visage dans l'ordre du visible.

4. Voir Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Flammarion, 2007.

5. Il ne faut peut-être pas oublier que la part des techniques et des sciences fut probablement, dans plus d'un cas significatif, de priver les œuvres de la dimension positive et édifiante qui imprégnait les œuvres antérieures.

6. Si du moins on veut bien admettre que les « œuvres » existent aussi et surtout dans et par les dispositifs, y compris verbaux, qui leur assurent l'attention qu'on leur porte. Je renvoie à ce sujet à ce que je m'attache à montrer dans *Art et facteurs d'art*. C'est aussi tout le projet, bien que d'une autre façon, de Franck Leibovici, Grégory Castéra et Yaël Kreplak dans leur travail sur les « Récits ordinaires », Les Presses du Réel, coll. « Villa Arson », 2014.

a très bien témoigné, en l'associant à ce que sa propre vie offrait d'apparemment indifférent et de passablement insolite⁷. Singulièrement, l'artiste probablement le plus cérébral de son temps est aussi celui qui se prête le moins aux « théories » que d'autres ne se sont pas privés de forger en son nom. Mais sa « légende », celle qui se porte généralement sur les grandes figures de l'histoire de l'art depuis Vasari, n'en est pas moins à la mesure de son retrait – source de mystère qui se convertit aisément en attributions occultes, comme s'il était impossible de complètement s'y résoudre.

Comment un art ou un artiste peut-il être aujourd'hui « duchampien », au-delà des influences diagnostiquées ou proclamées ? C'est sur ce plan que l'héritage devient ambigu et frise peut-être le contresens, car ce ne sont pas les « ready-mades » qui sont le plus important – en dépit de ce qu'ils présentent de paradigmatique –, mais, pour reprendre l'expression de Vladimir Jankélévitch, un « je-ne-sais-quoi » ou un « presque-rien » qui échappe à l'art et à ses objets. En fait, il y a un paradoxe à créditer un art ou un courant artistique du prédicat « duchampien ». Car la leçon de Duchamp, s'il devait y en avoir une, serait d'abord de nous inviter à nous méfier du mot « art » et à douter que ce soit à l'« art » (avec ou sans capitale initiale), que Duchamp visait à apporter une contribution.

7. Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007. Le goût de Duchamp pour les contrepèteries, avec beaucoup d'autres choses, témoigne d'une ironie dont on sait toute la distance qu'elle suppose, dans la vie comme en art. Comme j'y reviendrai plus loin, il y a chez Duchamp plus d'un trait par lesquels il ressemble à Ulrich, le « héros » de *L'Homme sans qualités* de Musil, jusque dans une certaine cruauté, sans parler de son libertinage indifférent. « Manière d'être » est sans doute l'expression qui lui convient le mieux : *être* et *manière d'être* sont synonymes. Aucune n'est par principe exclusive ni définitive. Voir, en contrepoint, les *Carnets* de Henri-Pierre Roché, Marseille, André Dimanche éd., 1990.

Non seulement son attitude la plus visible et la plus constante semble avoir été de se préserver des engagements inconsidérés envers une cause à l'égard de laquelle il s'est montré extrêmement parcimonieux, au point qu'on pourrait y voir une forme affichée de désinvolture, mais il n'est pas jusqu'à l'obstination qui semble l'avoir animé dans la fabrication du *Grand Verre* qui ne soit empreinte d'une « réserve » dont est tenté de penser qu'elle visait à en préserver la possibilité, plus qu'à en réaliser pleinement le dessein⁸. Il y a sur ce plan-là, chez Duchamp, comme un souci de faire prévaloir le possible sur le réel qui, s'il n'était le fait d'une personne pourtant tout à fait réelle, pourrait aisément passer pour une variante de la fiction toute romanesque de ce que Musil a tenté de thématiser dans le personnage d'Ulrich dans *L'Homme sans qualités*⁹.

Il ne s'agit certes que d'une parenté n'ayant peut-être rien à voir avec ce que Duchamp avait effectivement en vue. Ses écrits ou ses propos ont de toute façon cette particularité de ne pas offrir sérieusement de prise aux caractérisations simples et définitives. On en trouve une expression dans la variété de ses intérêts intellectuels, comme si se manifestait ainsi chez lui une prédilection pour ce qui excède la sphère somme toute limitée de l'art, et comme si ce que celui-ci peut offrir à un artiste lui paraissait contenir la menace d'un définitif ayant cessé de se révéler provisoire¹⁰. Il se peut que

8. Le récit qu'en donne Bernard Marcadé dans sa monographie est tout particulièrement instructif à ce sujet.

9. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, nouvelle édition, Le Seuil, « Points », 2011, chap. iv, à propos du « sens du possible » et du « sens du réel ». L'intérêt que Duchamp portait, entre autres, à la physique quantique pourrait y trouver un éclairage, sans parler de son goût pour les échecs, qui a fini par l'emporter sur tout le reste.

10. La formule musilienne du « provisoirement définitif » lui convient assez bien. L'« injonction d'art » dont Hans Belting fait état dans *Le Chef-d'œuvre*

ces quelques remarques paraissent faire bon marché de ce qui n'en a pas moins fait de lui un « artiste ». On pourra leur objecter son attachement au *Grand Verre*, voire une partie de son « œuvre » qui commence avec le *Nu descendant un escalier*, « tableau » auquel il a dû la reconnaissance dont il a bénéficié aux États-Unis¹¹. Si toutefois l'hypothèse considérée peut se voir accorder quelque crédibilité, on conviendra peut-être que la question posée par Duchamp, et qu'il pose à l'adjectif « duchampien » adopté comme leitmotiv dans les présentes remarques, n'est pas tant celle de la marque imprimée à l'art qu'il semble nous avoir léguée, que celle de savoir par quelle ironie – « duchampienne » ? –, et à la faveur de quel malentendu nous en sommes venus à voir en lui l'agent décisif d'une révolution. Cette question communique avec quelques aspects significatifs des voies dans lesquelles l'esthétique et la philosophie de l'art se sont engagées, et avec celles qui ont présidé – artistiquement et culturellement ou historiquement parlant – au « tournant » dont le contemporain est issu¹².

La philosophie qui nous est familière n'a manifestement pas accordé beaucoup d'attention à ce que le « cas Duchamp » lui eût permis d'apercevoir, et encore moins à ce que cela aurait pu la conduire à remettre en cause. On parle beaucoup de

invisible, *op. cit.*, présentée comme une menace contre laquelle les avant-gardes se sont révoltées, est l'une des choses auxquelles Duchamp n'a cessé de se soustraire.

11. Ce seul tableau lui valut une célébrité sans équivalent dans le contexte américain, occasion de rappeler que Duchamp a vécu une grande partie de sa vie aux États-Unis, pour des raisons qui ne sont probablement pas contingentes.

12. Je précise d'ores et déjà ma conviction à ce sujet : le « contemporain » équivaut à l'intégration des convulsions des avant-gardes dans le champ de l'art, moins la mise en question de l'« institution art » qui en constituait le nerf majeur. Je souscris, à ce titre, à l'analyse de l'autonomie artistique que Peter Bürger a proposée dans sa *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*

Duchamp, aujourd'hui – trop, probablement –, mais l'art qui a inspiré la réflexion philosophique jusqu'à une date récente n'est pas lié à des prémisses ou à une inspiration de nature à lui être attribuées. Il n'est guère besoin de s'engager dans une vaste enquête pour constater que la phénoménologie, par exemple, dont on sait la place dans une importante fraction de notre « philosophie de l'art », est restée largement tributaire de ce que Duchamp appelait l'« art rétinien ». Il n'en va pas différemment des philosophies qui, d'une manière ou d'une autre, ont scruté dans l'art ce qui semblait ouvrir un accès à des dimensions inaperçues ou muettes du sensible, tandis que d'autres y découvraient avec délice et une componction toute religieuse le lieu même d'un retrait de l'être et de sa paradoxale éclaircie¹³. Du coup, tout en commentant à l'envi les thèses de Benjamin, on n'a pas vu l'aura qui se dessinait négativement dans le personnage de Duchamp, ni par conséquent l'ombre qu'elle projetait sur ce qui allait devenir le « contemporain ».

La disqualification des propriétés physiques et perceptuelles, dont Danto a tiré sa problématique de l'indiscernabilité, a pour arrière-plan une requalification de la personne de l'artiste dont il existe peut-être deux variantes auratiques : celle de Duchamp, marquée par le retrait, et celle de Warhol, marquée par une visibilité qui communique avec les figures de la publicité et de

13. Cette rapide caractérisation mériterait de plus fines analyses, tant elle couvre un large spectre des tendances qui se sont imposées dans la philosophie française, voire allemande, de Merleau-Ponty à ses disciples actuels, de Heidegger à ses thuriféraires, voire à Deleuze ou aux philosophes de la « donation ». On observera seulement, par impossibilité d'entrer dans les détails, que la tendance à penser l'art en termes « rétinien », selon l'expression de Duchamp, se manifeste dans la place privilégiée qu'occupe la peinture, sitôt qu'il est question d'« art », dans les propos d'un grand nombre de philosophes : des « souliers » de Van Gogh, chez Heidegger, au Cézanne de Merleau-Ponty, et jusqu'à Maldiney et Michel Henry.

la mode ou de la culture, et vient s'inscrire dans un *continuum* qui devient lui-même une nouvelle source d'aura. Par là, Duchamp met au défi nos convictions les mieux enracinées, en les renvoyant à ce qui fait l'art et aux conditions qui en assurent la reconnaissance¹⁴. Non pas que tout soit affaire de convention pure ou encore d'une sorte de décret aux termes duquel *dire*, c'est *faire*. La dimension performative du langage ou du jugement, fût-elle ceux des experts accrédités, n'y suffit pas. Le fameux « nominalisme » de Duchamp ne dit rien de tel, n'en déplaise à certains auteurs qui en ont tiré un peu trop rapidement la conséquence que « si je dis que c'est de l'art, c'est de l'art¹⁵ ». Encore faudrait-il encore expliquer en vertu de quoi certains peuvent être investis de ce pouvoir. L'artiste est peut-être un shaman, comme Beuys pourrait nous inciter à le croire, mais la magie n'est pas un don qui se sépare d'un vaste contexte de croyances et de conditions qui en assurent les effets, raison pour laquelle le seul « monde de l'art » ne peut suffire à en garantir ni le possible, ni l'efficace.

Les philosophies qui se sont efforcées de renouveler la réflexion sur l'art du xx^e siècle présentent certainement le mérite d'avoir tenté d'en intégrer les conséquences et d'avoir ainsi, à leur manière, rompu le charme que l'art exerce sur les consciences inquiètes ou blessées, face à un devenir du monde passablement désenchanté. Cela ne veut pourtant pas dire qu'elles soient allées jusqu'au bout de ce que Duchamp nous invite à penser. Les philosophies qui ont trouvé en lui, assez tardivement à vrai dire, la possibilité d'un nouveau départ, et qui ont renouvelé la réflexion sur l'art, partagent plus d'un point commun avec celles

14. Je renvoie, à nouveau, à *Art et facteurs d'art*, *op. cit.*

15. À propos du nominalisme de Duchamp, voir Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Les Éditions de Minuit, 1989, ainsi que *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

qui lui ont été indifférentes. Sans jeu de mot, quant à la question de l'art, Duchamp a marqué le chant du cygne. Elles laissent trop aisément croire que Duchamp parlait « au nom de l'art », selon une formule sujette à caution. En fait, le nœud de la question est le suivant : ou bien Duchamp a déplacé la question de l'art en déplaçant ses frontières, conformément à une idée convenue – et dans ce cas on peut entrer dans les détails des formes de ce déplacement, de ce qu'il a induit, voire de la manière dont il a ouvert le champ de l'art à des manières nouvelles de dire et de faire; ou bien Duchamp parlait un autre langage, réfractaire à ce que présuppose cette dernière hypothèse, un langage plus difficile à cataloguer en ce qu'il échappe aux commodités d'usage et aux enjeux qui leur sont liés. Dans le premier cas, il y a art, et cette conviction fonctionne comme une évidence qui nous laisse le choix entre la possibilité d'une définition, au prix d'éventuels remaniements, et l'incapacité où nous serions d'y parvenir, incapacité s'ouvrant sur diverses hypothèses destinées à puiser dans les conditions susceptibles d'expliquer cet état de choses. Au regard de la seconde hypothèse, c'est ce « il y a » qui fait problème : le fait qu'il y ait art ne va pas de soi, ni la possibilité, sans autre précaution, de parler « au nom de l'art ».

La signification de Duchamp se situe sur ce versant de la question, qui est aussi celle de son aura propre, en ce qu'elle se reporte sur son nom. Pour le comprendre, il faut s'arrêter une fois de plus sur les interprétations communément admises de l'avant-garde. L'idée convenue, telle qu'elle a été déclinée de diverses façons dans la vaste littérature à laquelle les mouvements d'avant-garde ont donné lieu, consiste à faire valoir le type de rupture dont ils sont supposés être la source, ainsi que les renouvellements – voire les « révolutions » – dont ils sont crédités. Dès lors, les tendances dominantes de l'art d'aujourd'hui apparaissent comme une expression, à des degrés et selon des modalités divers, de ce que lesdits mouvements ont

introduit dans le champ de l'art, en accord avec les potentialités d'une époque qui, sur tous les plans, connaissait également de profonds bouleversements¹⁶.

Une autre idée, moins évidente, controversée, et certainement liée à plusieurs ambiguïtés qui plongent au cœur de la situation contemporaine de l'art, repose sur la prise en compte de la radicalité qui a animé l'avant-garde historique, et plus précisément sur sa volonté d'en finir avec l'art, c'est-à-dire avec les divisions dont il est solidaire, au sein de nos sociétés, et notamment avec celle qui le place dans une position à part, séparée, creusant un fossé entre la vie pratique, quotidienne, elle-même divisée, entre les manières de penser et de sentir qui lui sont subordonnées, et celle qui lui assure une apparente sublimité laissant par ailleurs les choses en l'état¹⁷. L'art, pour l'avant-garde, fut le nom de cette division. C'est pourquoi, pour reprendre le thème d'un livre déjà ancien de Dora Vallier, l'« art » des avant-gardes fut d'abord un « anti-art¹⁸ », qui lui-même épousa des finalités sociales et politiques qui furent parfois celles de la « révolution ». Ce qui se profile, toutefois, derrière cette négation qui a revêtu les formes les plus radicales de provocation et de protestation, dépasse de beaucoup les seules convictions ou justifications qu'elles mettent en cause.

16. Je ne parle pas seulement de l'expérience de la Première Guerre mondiale, ni des soubresauts de la Seconde, à tous égards décisifs, mais de ce que ces deux guerres ont induit technologiquement, et dont on ne perçoit pas toujours la trace dans le contexte social, industriel et économique qui en a résulté.

17. Cette situation est celle qui est au cœur du projet de l'avant-garde. Elle constitue aussi l'arrière-plan commun des analyses de Theodor Adorno et de John Dewey (voir *L'Art comme expérience*, *op. cit.*). Elle explique aussi, à bien des égards, ce qui ressurgit avec les avant-gardes américaines dans le New York d'après guerre, sans parler de ce qui fut tenté au sein du Black Mountain College pendant vingt-quatre ans.

18. Dora Vallier, *Art, anti art et non-art*, Caen, L'Échoppe, 1986.

Nous n'avons pas du tout affaire à deux positions antagonistes, se traduisant dans deux « idées » concurrentes de l'art. Ce que l'avant-garde a remis en cause, comme Peter Bürger l'a montré, n'est rien moins que le statut d'autonomie dont l'art de l'âge moderne est issu, celui qui émerge à partir du XVIII^e siècle, sur la base des fractures dont les sociétés modernes sont elles-mêmes constituées¹⁹. Il ne s'agit pas d'en faire l'histoire, passablement compliquée et cependant connue. Il s'agit surtout de prendre acte de ce que cela veut dire ou de ce que cela implique quant aux présupposés que l'on nourrit lorsqu'on trace les grandes lignes conduisant des avant-gardes à l'art « contemporain », du « moderne » « au postmoderne », de l'art avant la « fin de l'art » à celui qui lui succède, etc., et, pour ce qui nous concerne ici, de l'art « duchampien » à l'art « post-duchampien ». Il est tout à fait censé de penser que Duchamp n'a pas grand-chose à voir avec cette affaire. Cela, il est vrai, n'aurait pas grande importance (sauf pour les spécialistes) s'il s'agissait seulement de statuer sur Duchamp comme tel ou sur son influence. Ce genre de débat n'a guère que l'intérêt qu'on veut bien lui donner. Il ne s'agit pas non plus de savoir si l'esprit de Duchamp, son héritage, que sais-je, a été trahi ou détourné. Ce qui est davantage en question, dans cette affaire, concerne le statut de l'art dans nos sociétés, les effets dont il est plus ou moins partie prenante, dans son rapport à la culture, et à ce qui s'y laisse appréhender pratiquement, socialement et politiquement. Et cette question concerne au premier chef ce qu'on se plaît à appeler l'« art contemporain », étiquette commode et apaisante qui permet de faire l'économie des questions que l'avant-garde n'a eu de cesse de poser, de manière radicale. Quelle est aujourd'hui la signification de l'art, au sein de la culture et de ce qui s'y trouve désormais offert à une mondialisation en perte de solidarités ?

19. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit.

Nous sommes apparemment loin de Duchamp et des questions qui ont retenu notre attention jusque-là. Et pourtant, c'est bien à ces interrogations qu'elles nous amènent.

Si Duchamp ou l'image que nous en avons peut paraître en retrait par rapport à ce que je suis en train d'esquisser, c'est en raison de son rapport spécifique et ambigu au mouvement de l'avant-garde. Sa radicalité ne fut pas celle des engagements sur lesquels elle déboucha parfois, que ce soit d'un point de vue intellectuel ou politique. S'il s'agit toutefois des divisions auxquelles je faisais allusion précédemment et plus encore d'une remise en question de ce que Bürger a appelé l'« institution art », nul doute que cette radicalité reste chez lui exemplaire, à une nuance près. J'ai mentionné précédemment le rapprochement possible du personnage de Duchamp et de celui d'Ulrich, l'« homme sans qualités ». Ce rapprochement laisse entrevoir que la radicalité à laquelle nous avons affaire n'est pas de nature à se traduire dans des engagements, sinon dans une forme ou un style de vie. Raison de plus pour ne pas penser qu'elle parle « au nom de » quoi que ce soit. Il faudrait plutôt y voir une attitude à vocation apophatique, au rebours de formes de radicalité plus positives.

VIII.
LA « VALEUR D'EXPOSITION »
AU PRISME DU CONTEMPORAIN

*Cette simultanéité du passé, du présent et de l'avenir
résout le temps dans l'espace.*

Henri LEFEBVRE²⁰

Au rebours de ce que laisse entrevoir le personnage de Duchamp, mais en accord avec ce qui s'est avéré constitutif de sa « légende », les conditions et les dispositifs d'accès aux œuvres constituent une pièce maîtresse de l'art d'aujourd'hui et de son mode d'insertion dans la culture. Le constat de Benjamin, à l'aube des mutations que le champ artistique et institutionnel allait bientôt traverser, s'apprécie désormais au prisme de l'art contemporain.

L'étiquette « contemporain » s'est imposée dans le champ artistique et culturel comme un mode de désignation passablement étrange qui exclut un bon nombre d'œuvres et d'artistes vivants et rebute, dans le même temps, une large fraction du public²¹. C'est le rôle des musées, des galeries et des professionnels de l'art de faciliter l'accès des publics aux œuvres et de dissiper les malentendus qui détournent certaines des productions les plus désarmantes qui caracolent insolemment sur le

20. Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, « Idées », 1968.

21. Voir Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All*, *op. cit.*

marché. Si cette fonction de médiation, qu'on pourrait aussi dire de « sensibilisation », répond à des objectifs qui prolongent des modes de présentation plus anciens dont l'exposition demeure la matrice, elle n'en appelle pas moins à des moyens qui posent en des termes renouvelés la question des œuvres, de leur accès et de ce qui les institue comme les œuvres qu'elles sont. En interroger les moyens et en apprécier les paradoxes sera l'objet de ce chapitre.

Nelson Goodman, pour qui les processus d'activation – ou d'implémentation – des œuvres étaient un facteur d'art majeur²², saluait la fameuse perte benjaminienne de l'aura comme une bonne nouvelle²³. Son diagnostic, passablement ironique, n'en est pas moins digne de retenir l'attention pour au moins deux raisons, de nature à poser à nouveaux frais le problème soulevé par Benjamin dans son célèbre essai sur la « reproductibilité technique²⁴ ». D'une part, une réflexion sur l'« activation », au sens de Goodman, étendue aux dispositifs techniques ou technologiques auxquels le fonctionnement des œuvres est étroitement lié, permet de ne pas s'en tenir à une vision restreinte qui n'en retient généralement que la fonction de médiation. D'autre part, les révisions que cela peut nous

22. J'emploie ici cette expression : « facteur d'art », au sens que je lui ai donné dans *Art et facteurs d'art*. Un facteur d'art est ce qui *fait*, en utilisant cette expression en un sens normatif, qu'une chose est légitimement perçue comme de l'art.

23. Tout comme Benjamin lui-même, en dépit de certaines interprétations hâtives, et bien que Benjamin ait entrevu les contours d'une « nouvelle aura » dans ses remarques sur le cinéma et la photographie notamment. Voir Nelson Goodman, « L'activation », in *Nelson Goodman et les langages de l'art*, Cahiers du Musée National d'art moderne, 41, 1999.

24. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique », trad. fr. R. Rochlitz, Walter Benjamin, *Œuvres I*, Gallimard, « Folio essais », 2000.

conduire à opérer sur un plan conceptuel sont de nature à placer sous un éclairage différent ces conditions elles-mêmes, autant que leur rôle dans les processus de désignation des œuvres qui opèrent dans le champ institutionnel.

Dans l'acception et la représentation courantes, une œuvre se définit par des traits généralement tenus pour propres, auxquels se rapporte la valeur que nous lui attribuons, et qui sont supposés régler la perception que l'on en a ou peut en avoir. L'identification des œuvres, ce qui relève en elles d'un style, d'un genre, voire du génie d'un artiste ; ce qui les différencie et leur confère un caractère à nos yeux unique, ces traits plaident en faveur d'une identité, pour ne pas dire d'une « nature », dont on se refuse généralement à penser qu'elle puisse dépendre de la seule appréciation, voire de l'arbitraire de chacun¹. En même temps, les conditions dans lesquelles elles sont perçues et comprises peuvent difficilement être tenues pour neutres, qu'elles tiennent à des facteurs matériels ou perceptuels ou à des modes d'appréhension propres à des croyances, des schèmes mentaux, conceptuels, ou à des facteurs plus spécifiquement historiques et culturels². Ces deux manières de voir sont la

1. On peut y voir le double effet de l'émergence du goût, conçu comme une faculté du sujet, et de la naissance, dans l'espace public, d'un domaine particulier, possédant ses valeurs propres, s'ouvrant sur ce que Kant appelle une « prétention à l'universel ». Cette double condition coïncide avec le statut d'autonomie que l'art a acquis dans les sociétés modernes.

2. En un sens restreint, on peut appeler « activation » l'ensemble des conditions physiques et matérielles qui assurent aux œuvres leur fonctionnement (les conditions de lumière, d'emplacement, etc.). Voir Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, « Folio essais », 2009. J'emploie ce terme en un sens élargi pour y inclure les conditions qui subordonnent ce fonctionnement à des dispositifs dans lesquels entrent des concepts ou des schèmes conceptuels et discursifs – ces derniers s'accordant avec des possibilités d'identification et de reconnaissance ancrées dans des dispositions diversement implantées.

traduction des deux aspects par lesquels les œuvres, tout en se distinguant d'autres types d'objets, entrent en relation avec un public. Ce qui les distingue tient à deux approches possibles qui correspondent à peu près respectivement à deux points de vue : le point de vue de l'œuvre, et le point de vue du spectateur. Cette vision, qu'on pourrait dire iréniste, se heurte toutefois à des difficultés, pour ne pas dire à des impossibilités dont on peut percevoir l'écho dans les diatribes qui se sont historiquement exprimées à l'endroit d'une esthétique du « spectateur », sans parler du mépris dans lequel celui-ci est tenu lorsqu'il s'incarne dans la « masse » ou la figure du philistin³. Sur le fond, pourtant, ce genre de dispute renvoie à une question finalement assez simple, celle de savoir ce qui *fait* l'art et ce qui en constitue les enjeux. Nous sommes à bien des égards sous l'emprise de convictions et de refus dont les résistances, en un sens quasi psychanalytique, sont instructives en elles-mêmes : comment renoncer aux présupposés qui, depuis l'émergence et la consolidation d'un art autonome, confèrent aux œuvres un pouvoir et une autosuffisance leur assurant un statut spécial d'auto-fondement par rapport auquel les conditions d'identification et de reconnaissance auxquelles elles doivent ce statut sont tenues pour neutres ou contingentes ?

Considérée sous cet aspect, la mission de « sensibilisation » que s'arrogent « les communicants » et les médiateurs de toute nature « œuvrant » dans le « monde de l'art », celle de familiariser les publics avec l'art « contemporain », conçue comme une tâche majeure, ne relève pas seulement d'une sorte d'apostolat jugé utile ou nécessaire, visant à une « reconnaissance » censée

3. Ces figures si souvent opposées – l'artiste et le spectateur – reproduisent un clivage social dont le XIX^e siècle offre d'excellentes illustrations ; elles appartiennent, en même temps, à la panoplie des dualismes avec lesquels la tradition philosophique nous a familiarisés.

« révéler » quelque « propriété » qui se dissimulerait au regard innocent, et dont les œuvres seraient intrinsèquement investies. Les modalités de cette reconnaissance conditionnent en fait nos rapports aux œuvres ; elles répondent à des conditions d'arrière-plan qui s'y conjuguent plus ou moins confusément, et surtout elles dessinent un horizon qui fait l'art et dont l'art est fait. En ce sens, cette reconnaissance est à l'image d'un miroir qui donnerait raison à Hegel si l'Esprit en était l'opérateur, et si ce qui s'y joue ne participait de dispositifs qui excèdent de beaucoup le champ de la conscience et de la pensée⁴.

À radicaliser ce qui se laisse ici entrevoir : l'opérativité des « facteurs d'art », au sens fort du verbe « faire », l'activation des œuvres, n'apporte pas seulement une contribution à leur fonctionnement. Définie comme il convient, elle est le nom de ce qui fait qu'un objet, une pratique ou un événement fait « art », c'est-à-dire est investi de ces qualités spécifiques que nous réservons à ce qui se loge sous ce mot et acquiert de ce fait le statut qui le distingue de ce qui n'est pas de l'art ou, mieux, ne *fait* pas art. On pourra être tenté de croire qu'une analyse menée en ces termes a nécessairement pour conséquence – tel en serait alors le sens – une déréalisation privant d'existence intrinsèque les objets auxquels elle s'applique. Les pratiques qui, dans le champ artistique, s'épuisent dans une « performance » et, croit-on, dans un temps éphémère, sont de nature à accréditer cette manière de voir⁵. On pourrait être aussi tenté

4. À la différence de ce que laissent supposer les analyses d'Arthur Danto depuis *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

5. Ces pratiques sont en tant que telles sans « reste », ce en quoi elles sont dites « éphémères », conformément à un vocabulaire qui tend à opérer une distinction par rapport à d'autres arts (en particulier les arts autographiques). Sous l'angle mobilisé ici, cette distinction est contestable. Elle présuppose l'existence d'arts qui, s'incarnant dans des objets, fixent dans la durée ce qui les constitue comme art. On pourrait encore dire les choses autrement en

de penser que cette position s'apparente à un négativisme sans nulle autre perspective que de démanteler l'édifice des valeurs auxquelles l'art reste fondamentalement et historiquement attaché dans notre histoire culturelle. Les craintes pouvant être éprouvées à ce sujet sont en fait l'expression d'un malentendu dont nos conceptions sont fortement imprégnées, et qui nous portent à croire que seuls les objets ont une réalité, tandis que les pratiques individuelles ou socialisées, celles qui se traduisent dans la constitution d'un champ symbolique conférant aux objets leur signification, n'en ont une ou n'appartiennent au réel que dans la mesure où elles répondent à une configuration générale (objective) du monde à laquelle elles sont soumises. Le réalisme des objets et des propriétés esthétiques est la traduction, dans l'art, de ce présupposé, qu'il se réfugie dans la croyance en des « espèces naturelles » ou dans la crainte d'un relativisme qu'une longue tradition philosophique s'est donné pour mission d'éradiquer.

On pourrait ici reprendre le problème de Hume, dans son fameux texte sur les critères du goût⁶. Les consensus auxquels les chefs-d'œuvre doivent leur autorité et leur pouvoir paraissent exclure l'idée même qu'aucune propriété apte à les justifier s'y trouve enfouie⁷. Ils semblent, bien au contraire, en

considérant qu'il y a art *quand* un certain type d'expérience a lieu, qui regroupe en elle un type d'interactions où se conjuguent plusieurs facteurs d'art dans des proportions variables. Cette condition, à des degrés divers et sur des modes également divers, ne permet pas de distinguer des arts (par nature) éphémères et d'autres qui s'inscriraient (par nature) dans la durée.

6. David Hume, « La norme du goût », trad. fr. R. Bouveresse, *Essais esthétiques*, Garnier-Flammarion, 2000.

7. Dans l'analyse de Hume, l'anecdote de la lanière de cuir, opportunément trouvée au fond d'un tonneau, apporte des garanties que la seule appréciation subjective n'autorise apparemment pas. Ce texte a été abondamment commenté ; il souffre significativement des mêmes déficits que les analyses

fournir l'indice. Comment concevoir un critère susceptible de produire l'adhésion de tous, au-delà de ce qui nous différencie, sans postuler la possibilité d'un accord objectivement fondé ? Les problèmes pourraient se poser en ces termes si, comme c'est le cas dans l'analyse de Hume, ce qui fait art se présentait à notre sensibilité ou à notre entendement à la manière d'une fleur dont le parfum s'impose spontanément à nous. Comme ce n'est précisément jamais le cas, autrement dit comme les objets dans lesquels nous reconnaissons des œuvres d'art ne se rencontrent jamais dans des conditions telles qu'elles relèveraient d'une découverte immédiate suffisant à les identifier et à les reconnaître, indépendamment de toute condition préalable ou de toute « situation », il ne peut être question d'aborder les conditions de cette reconnaissance en s'en tenant à la seule relation d'un sujet à un objet. Outre le fait que ce modèle relève d'un dualisme lié à de regrettables malentendus, les questionnements esthétiques ne tendent que trop à se concentrer dans un schéma de ce genre en reproduisant sur le plan esthétique l'idée d'une adéquation qui s'apparente à une révélation.

La seule façon d'échapper à ce travers consiste à réinscrire la double polarité concernée dans les rapports beaucoup plus complexes dont elle est abusivement extraite. Une manière d'y parvenir est celle qui commence par questionner les modes d'existence des œuvres et qui n'hésite pas à s'interroger sur la signification de ces modalités pour l'existence elle-même, entendons pour ce qui « fait art ». Se demander comment les œuvres existent, selon quelles modalités, c'est aussi se demander où. Dans les musées, les galeries, les collections, partout où elles

qui subordonnent entièrement la question (qu'il s'agisse d'évaluation ou d'identification) aux facultés qu'un sujet est à même de mobiliser dans l'appréciation d'un objet. Comme si le « jugement » se jouait sur une scène à deux personnages.

existent *in praesentia* pour un nombre inévitablement restreint de personnes qui en ont ou peuvent en avoir une expérience directe ? Il va sans dire que ces modalités-là n'épuisent pas les innombrables manières d'être qui conditionnent l'existence de ces œuvres. Pour s'en convaincre, encore faut-il cesser de considérer que la seule manière d'être, pour une chose quelconque comme pour une œuvre d'art, est de remplir une condition d'identité donnée dans des propriétés possédées en tant que telles et en propre. C'est ignorer, comme je l'ai suggéré précédemment, que ce qui permet d'identifier une chose ou un être dépend de conditions multiples, qui entrent dans des relations et dans des réseaux d'interactions dont la résolution dans des prédicats attribuables ne résume qu'un aspect et ne permet en rien de préjuger de possibilités autres, par principe actualisables. Ce débat, qu'on pourrait dire d'ontologie, ne peut être ici qu'esquissé. S'agissant des manières d'être ou d'exister jusqu'ici en question, il n'y a pas lieu de distinguer entre la manière ou le mode et l'être. C'est pourquoi, s'agissant d'art, il est toujours préférable de s'exprimer autrement et de dire que ce qui est en question n'est pas ce que l'art *est*, mais ce qui *fait* l'art (les « facteurs d'art ») et ce qui *fait* art. Au risque de jargonner, on dira donc que les « facteurs d'art » sont ce qui fait d'une chose, dans des conditions données, voire pour un temps donné, qu'elle « fait art », c'est-à-dire qu'elle se voit reconnaître un certain nombre de traits qui la soustraient à des conditions d'une autre nature et l'inscrivent dans un champ autonome d'objets apparentés.

Ces conditions entrent en relation avec des contextes culturels et historiques variables (une « forme de vie »). Elles participent de la connaissance et de la compréhension que nous avons de ce qui fait art à un moment donné et pour des publics donnés. Cette connaissance elle-même – j'y reviens – peut être directe ou indirecte ; en réalité, elle est la plupart du temps indirecte,

ce qui signifie notamment que notre connaissance de l'art ne se limite pas aux œuvres données dans leur présence physique effective, loin s'en faut, et qu'elle est même généralement fondée sur d'autres modes d'accès qui sont autant de modes d'être et d'exister pour les œuvres elles-mêmes⁸. De ce point de vue, les livres, la photographie, le cinéma ou la vidéo, les ressources d'Internet et de la numérisation, les discours ou les récits, loin d'être de simples vecteurs d'accès, sont autant de manières d'être, au sens où c'est ainsi que les œuvres existent dans l'espace public et dans la culture. Il est à peine besoin de dire que les moyens technologiques qui y contribuent jouent un rôle décisif. Ils entrent pour ainsi dire dans le champ d'une division linguistique et technique du travail dont ce qui « fait art » n'est pas dissociable.

Que seraient les œuvres dont nous avons connaissance ou celles qui ont notre préférence, abstraction faite de ces conditions, de ces moyens et de ces dispositifs, tels qu'ils se conjuguent et sont agencés dans les contextes qui nous sont familiers ? Il s'agit, bien entendu, d'une question qui n'a pas de sens. La seule chose que nous savons ou dont nous ayons conscience est que ces conditions sont contingentes, qu'elles font corps avec l'« institution art », c'est-à-dire avec la constitution de l'art comme un domaine d'activité et de productions autonomes dans l'histoire de nos sociétés, et que dans un plus lointain passé (pas si lointain, à vrai dire) ou dans d'autres cultures, les modes d'existence en étaient différents ou n'avaient pas le même sens⁹.

Dans le cas présent, ce serait toutefois une erreur de postuler une distinction stricte entre une connaissance directe et une

8. Cette façon d'aborder la question s'appuie en partie sur la contestation de l'idée même de connaissance directe (ou par *acquaintance*) et de donné. Des inférences sont toujours en jeu.

9. Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, à propos de l'« institution art » et des conditions qui en ont précédé l'émergence.

connaissance indirecte, qui déterminerait elle-même deux modes d'existence distincts, avec pour conséquence inévitable la validation d'un seul¹⁰. Les dispositifs mis en œuvre pour une exposition – l'exposition est déjà un mode spécifique historiquement et culturellement – dans un musée ou une galerie ne sont généralement pas d'une essence différente de ceux qui mettent les œuvres à la disposition d'un public virtuel. Il en va bien entendu ainsi pour celles dont le mode de production détermine le mode de diffusion¹¹, mais il n'en va pas différemment pour une large fraction de celles qui sont subordonnées à la production d'un enregistrement, de documents photographiques ou de notices diverses, voire de témoignages et de récits¹². Un tableau, une sculpture, un objet sont certes d'une nature telle qu'ils semblent constituer un cas à part, mais ce n'est en partie qu'une illusion, car les scénographies qui en assurent le mode de présentation, en un sens quasi frégéen, font elles-mêmes appel à des moyens techniques qui ne sont pas réellement différents. Il faudrait ici prendre davantage la

10. On est bien entendu toujours tenté de parler de deux modes d'« accès », plutôt que de deux modes d'« existence », en distinguant par conséquent être et mode d'être.

11. Ces productions sont celles que Roger Pouivet, à la suite de Noel Carroll, caractérise comme relevant d'un « art de masse » (Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004). L'idée que je défends ici repose sur une tout autre vision, en ce sens que non seulement cette particularité est très équitablement partagée, mais qu'elle participe des facteurs qui marquent la part des technologies dans la définition de ce qui fait art, même si c'est de manière ambiguë. Il est significatif, quant à ces ambiguïtés, que certaines techniques tendent à apparaître comme spécifiquement ou tendanciellement artistiques, tout en s'inscrivant dans un champ culturel plus vaste.

12. Les recherches menées dans le cadre des « Récits ordinaires » par Franck Leibovici, Grégory Castéra et Yaël Kreplak apportent un éclairage significatif sur ces questions, *op. cit.*

mesure de ce que les pratiques artistiques ont introduit dans le champ de l'art et des effets qu'elles ont eus sur les outils institutionnels, les manières de faire, etc.¹³. La photographie ou la vidéo, par exemple, ne sont pas seulement des arts que l'on tend exagérément à définir par leur médium ; ils entrent également de manière significative et déterminante dans la présentation d'autres arts ou d'autres pratiques, de sorte qu'ils en conditionnent les modes d'existence. Pour tous les arts de la scène, c'est l'évidence, ou de manière plus générale pour tout ce qui relève de la performance, à un double niveau : dans la production comme telle (*in vivo*, pour ainsi dire) et dans la réitération, la remémoration, voire la restauration (*in vitro*)¹⁴.

On pourrait multiplier les exemples. Ils témoigneraient de l'intérêt de raisonner dans les termes de ce qui « fait art », par opposition à l'habitude qui consiste à distinguer ce qui entre dans le champ de définition de l'art et les conditions qui en assurent l'accès. Ces conditions, bien entendu, ne sont pas uniquement techniques et matérielles. D'abord en ce qu'elles communiquent avec des pratiques, des savoirs et des représentations qui s'y trouvent enveloppés ; également en ce qu'elles reçoivent leur fonction d'un contexte institutionnel dont elles sont peu dissociables ; et enfin en ce qu'elles se conjuguent à une division technique et linguistique du travail qui en assure l'efficace. Les expressions utilisées jusqu'ici peuvent évidemment paraître laisser planer un doute sur le rôle de l'artiste. N'est-ce pas en effet l'artiste qui « fait l'art » ? L'intention

13. La photographie, l'installation, la performance, bien entendu, l'usage du document, etc.

14. La question de la restauration, lorsqu'elle s'applique à des pratiques « sans reste », est intéressante en ce qu'elle oblige à réintégrer ce qu'elle semble d'abord exclure, et, du coup, à s'interroger sur le rôle des facteurs apparemment périphériques, au-delà de la performance comme telle.

qui l'anime, voire la seule intention d'art, ne sont-elles pas décisives ? La thèse esquissée ici ne consiste évidemment pas à soutenir que les pratiques artistiques sont des épiphénomènes. Ces pratiques sont le fait de personnes qui se voient généralement attribuer le statut que l'on sait ; ces personnes sont les auteurs des productions qui en résultent. Mais non seulement l'artiste trouve aujourd'hui son rival dans le commissaire ; il ne détient en outre qu'illusoirement la capacité de définir ce qui fait art¹⁵. En réalité, ce qu'il « fait » ne diffère que par le sens qu'on lui donne, et les dispositifs qui s'y appliquent, de ce que faisaient les hommes de l'art à une époque où ce mot n'avait pas le sens qu'il a acquis par la suite, celui d'une activité propre, autonome, distincte par nature des autres activités. Paradoxalement, ce n'est donc pas l'artiste qui fait l'art, au point qu'on pourrait être tenté de voir dans ce qui semble se préciser aujourd'hui la fin d'un cycle faisant coïncider, au cœur de l'institution art, l'artiste et le commissaire, le mode de production et le mode de présentation, comme pour concrétiser en une figure ambiguë la nature des conditions qui, pendant près de trois siècles, ont permis à l'art d'intégrer à sa définition et à ses fins présumées la signification que l'histoire a attribuée à ce qui s'est produit lorsqu'il s'est constitué en sphère d'activités et de valeurs autonomes.

15. Pour dire les choses autrement, l'artiste produit l'objet d'*immanence*. Il ne produit pas ce qui excède le champ – ou en tout cas, il n'y joue qu'un rôle dans une pièce à plusieurs personnages qui ressemble un peu à ce que Musil se représentait dans l'image d'un « homme sans qualités et d'un monde de qualités sans homme ». Les méditations d'Ulrich sur le génie, dans *L'Homme sans qualités*, pour ironiques qu'elles soient, n'en sont pas moins instructives. Songeons aux conditions qui doivent être réunies par les performances d'un sportif de haut niveau ou d'un chercheur hors pair. Si le génie se loge dans cette dimension des objets d'art qui excède leurs propriétés d'objet, à qui ou à quoi faut-il le rapporter ?

Cette histoire, quelque description qu'on en donne, ne va pas sans une certaine ironie, car les moyens techniques qui se conjuguent désormais à la production et à la diffusion des œuvres, loin d'en avoir refoulé l'aura dans un passé lointain et révolu, jouent au contraire un rôle majeur au regard de leur pouvoir et de ce qui les rend aussi proches que lointaines. Ce double rapport de proximité et de distance paraît même étroitement lié à l'ubiquité qu'autorisent les techniques et les moyens de diffusion actuels. Je ne parle pas seulement de la scénarisation qui fait partie de toute exposition, et qui joue souvent sur ce registre – c'est la part d'« auratisation » qui en fait partie et nos ressources technologiques, autant que les récits qui leur sont associés y contribuent efficacement¹⁶ – ; mais du fait que la « reproductibilité technique » tend à installer les œuvres dans une dimension qui, précisément, n'est jamais celle de leur pure et simple présence directe, puisqu'elle renvoie à un mode d'existence qui n'est jamais intégralement donné et finit toutefois par faire se dissoudre l'idée même d'un original unique ou d'un *hic et nunc*.

Là encore, j'utilise à dessein quelques expressions caractéristiques de Benjamin à propos de l'aura, car l'ensemble des facteurs sur lesquels j'ai attiré l'attention dans ce chapitre sont autant de conditions d'aura. Les analyses de Benjamin sur l'« unicité de l'œuvre d'art et son rapport à la tradition¹⁷ » se rapportent essentiellement à un paradigme de l'œuvre ou de l'art qui privilégie son caractère autographique ou, à tout le moins, son inscription dans un contexte originaire singulier,

16. « Auratiser » est un terme qui est utilisé par certains commissaires pour désigner un aspect de la scénographie des expositions qui consiste précisément à jouer sur la proximité et la distance, au sens de produire ou de susciter comme un insaisissable donné dans un « rituel organisé ».

17. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 76.

sur la base d'un schéma qui distingue l'œuvre et/ou ce contexte, d'une part, et sa reproduction, d'autre part – et, par conséquent, la production et la diffusion, celle-ci étant tenue pour différente de la tradition comme transmission¹⁸. C'est précisément un tel schéma que les développements technologiques qui entrent aujourd'hui dans la fabrication de l'art, au sens le plus général du terme, tendent à rendre caduc, et que Benjamin avait parfaitement diagnostiqué au titre de ce qu'il associait à l'idée de masse. Benjamin évoquait aussi la « théologie » liée à la « valeur unique de l'œuvre d'art authentique », ainsi que la théologie négative qui s'exprime dans l'« art pur ». Comme nous avons déjà amplement commencé à l'entrevoir, nous avons affaire aujourd'hui à une autre théologie dont les corrélats, sans être intégralement autres, passent par une nouvelle aura, liée à ce que d'aucuns rapporteraient au spectacle, mais qui semble paradoxalement dépendre d'une fonction généralisée de reproduction et d'exposabilité étroitement associée à la production¹⁹. L'aura particulière qui s'attache aux productions d'Andy Warhol en constitue un exemple. Avec Warhol, le monde de l'art n'est pas seulement passé à l'âge de l'« interprétation²⁰ » ; il est entré dans une phase où le multiple, le reproductible, le disponible, l'exposable possèdent leur aura, liée à la valeur qu'ils prennent, de ce fait, à nos yeux.

18. Bien que ce schéma ne s'applique pas à la photographie ni au cinéma, et que Benjamin y insiste très clairement.

19. On se souviendra, bien entendu, que Benjamin en a bien perçu le principe à propos de la photographie et du cinéma : « La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production » (*ibid.*, p. 78).

20. Dans l'analyse qu'en offre Arthur Danto depuis *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*

IX.
LE PASSAGE À L'ACTE
ET LES SORTILÈGES DU CORPS

*J'aime être comme Coca-Cola, une marque : celle
de la performance.*

Marina ABRAMOVIĆ

Les manifestations dadaïstes et d'abord celles des futuristes ont eu des effets déterminants sur les processus à la faveur desquels l'art a fait du présent sa forme propre d'un rapport au temps qui en absorbe les autres dimensions. L'image que nous en avons tient essentiellement à leur puissance de provocation et à un goût pour la destruction qui ressemble à ce que Wittgenstein appelait le « charme de la destruction du préjugé ». Ce charme, l'art moderne en a usé et abusé. L'artiste performeur d'aujourd'hui est un « héritier » des futuristes, des dadaïstes, de Ball, de Schwitters ; il en a capitalisé la succession. Il a aussi sa légende, mais à la différence de Duchamp, elle n'est pas dans le *retrait*, même s'il semble en pérenniser la dimension d'ensorcellement et de désensorcellement, l'indifférence ou le rejet de l'objet, la sacralisation de l'acte et la ritualité. Cette légende, qui lui confère son aura, tient en partie à la nature des actes « performés », ainsi qu'à la manière dont ils se distancient des circonstances de la vie, tout en s'y insérant. Les actionnistes viennois, les artistes qui, comme Orlan, ont mobilisé les ressources de leurs corps, parfois de façon extrême, ou ceux qui, comme Marina Abramović, en

ont ritualisé les gestes, ont créé les conditions à la faveur desquelles l'aura initialement mise en péril par le grabuge dadaïste ou le bruit cagien a été restaurée de manière efficace. L'aura duchampienne reposait essentiellement sur une image soustractive dont témoignent à la fois les réactions de tous ceux qui l'ont rencontré et l'image qu'on a gardée de lui. L'aura du performeur est démonstrative, parfois violente, et le rôle qu'elle fait jouer au corps est crucial¹.

Telles qu'on peut les décrire, les pratiques apparentées à la performance (qui se distinguent des « arts de la performance ») occupent, dans le champ artistique, une place ambiguë. Elles possèdent un *terminus ad quo* et un *terminus ad quem*, à la différence de ce qui *subsiste* et autorise de ce fait une saisie réitérable et réversible. Elles se distinguent en cela des arts plastiques, autant que des arts de la scène en général, qui eux-mêmes possèdent leurs modalités propres de durée et de réitération². L'utilisation devenue courante de certaines épithètes comme « éphémère » ou « immatériel » l'atteste³. Ce langage trahit une

1. Il va sans dire que ces remarques visent à mettre en relief un aspect de la performance qui tend à se fixer sur la personne de l'artiste performeur, mais qui ne se retrouve pas également chez tous, parfois même pas du tout. Les actions de ceux ou de celles qui présentent ces caractères exemplifient une aura dont l'essentiel tient à la résurgence de ce que Benjamin appelait la « valeur de ritualité », liée à des stades plus anciens, qui communiquent avec une dimension volontiers primitive et archaïque, comme on le voit chez Beuys, par exemple.

2. Ces modalités tiennent en partie à leur régime allographique, ainsi qu'à des traditions qui donnent un sens spécifique à la réitération (mise en scène, exécutions, reprise, etc.).

3. Ces termes sont en un sens malheureux en ce qu'ils reproduisent, quoique (dé)négativement, les présupposés dont ils visent à prendre congé : l'idée de propriétés supposées caractériser des « objets ». Que signifie, par exemple, l'idée d'une « dématérialisation de l'objet » ? Dans quelle mesure s'applique-t-elle à des actions ou à des gestes ? Il existe

difficulté à se défaire des schèmes formels et mentaux qui se sont durablement implantés à partir d'une vision privilégiant le *fixe* par rapport au *transitoire*, les objets par rapport aux processus, ainsi que, dans notre culture, la perception des images par rapport à d'autres percepts⁴. Une telle prééminence n'est pas propre aux arts ; elle a ses équivalents en philosophie, dans nos connaissances et nos croyances ; elle s'ordonne à un présupposé parménidien qui donne l'avantage au substantif par rapport au verbe ou à l'adverbe. À cet égard, nos conceptions du langage, fortement imprégnées d'une propension sémantique ou propositionnelle qui le relie essentiellement à des contenus de pensée, ont joué un rôle qui a longtemps masqué la dimension *performative* de celui-ci par rapport à la simple

des objets immatériels, et même des objets « non existants » dans des théories ontologiquement étranges, comme celle de Meinong, mais il y a une différence entre un *objet* et un *acte*, lequel peut, selon les cas, se caractériser par une production d'objet ou pas. Quant à ce qu'il en reste, à titre de trace, le sens n'en est évidemment pas de même nature, même si l'on peut toujours se proposer d'en faire un nouveau départ pour de nouveaux actes et de nouvelles interprétations. C'est un processus qui n'a rien de fondamentalement nouveau dans les arts ; il est également au cœur de l'histoire, dans les deux sens du terme. Rien ne s'oppose, évidemment, à ce que l'artiste devienne à son tour historien ou archéologue. Certaines époques – la nôtre – s'y prêtent mieux que d'autres. Il suffit d'être au clair sur ces sujets. On peut aussi, quitte à céder à quelque platonisme assumé ou inavoué, considérer les concepts comme des objets immatériels, mais dans tous les cas de figure, il s'avère beaucoup plus pertinent – et convaincant – de prêter attention aux *processus* et aux *actes* concernés (aux événements), et de s'attacher à leurs *conséquences*. Je renvoie, sur ces différents points, à mes propres tentatives pour prendre congé de l'idée de propriétés intrinsèques et aux ruses que cette idée nous réserve, dans *L'Art sans qualités* et, plus récemment, dans *Art et facteurs d'art*.

4. Sur la prégnance de l'image dans notre tradition culturelle, voir Hans Belting, *Florence et Bagdad*, *op. cit.*

dimension *constative*⁵. *Dire*, c'est aussi *faire*, pour reprendre la fameuse maxime d'Austin dans *How to do Things with Words*, même si ce titre prête à confusion, dans la mesure où ce que le langage *fait* n'est une *chose* qu'en un sens dérivé : seul le *résultat* est une *chose*, et non le *faire* en tant que tel⁶!

Ce point est d'importance ; nous y trouvons une expression de ce qui se produit dans une performance *artistique*. La « chose » qui en résulte, si c'en est une, n'a pas à proprement parler de statut *matériel* ou *substantiel* ; elle est un reste, une relique dont la signification est celle d'un document, ce qui indique en quoi la performance, comme source d'aura, fait appel à d'autres ressources qui, en principe, devraient répondre à la loi d'un « présent qui passe ». L'aura du performeur n'en est pas moins souvent liée à la démesure, à la violence ou à des pouvoirs hypnotiques qui, comme les phénomènes comparables qui se rencontrent dans toutes les cultures, sous la forme des rites et de la fête, s'inscrivent dans un temps à la fois mémorial et transitoire, comme des parenthèses dans un temps social rythmé autrement. En termes nietzschéens, la performance est du côté du dionysiaque plus que de l'apollinien. L'artiste performeur occupe une place qui se détache des arts ancrés dans l'espace et dans la durée. En même temps, la reconnaissance dont il jouit n'est pas sans rapport avec une situation plus générale, et peut-être avec un temps qui n'est plus un temps discontinu, ni tout à fait celui de la fête, ni celui de l'appel à un autre temps qui viendrait rédimier ou régénérer celui-ci.

5. Sur d'autres plans, ce n'est pourtant pas faute d'avoir prêté attention, de Marx à Quine, aux formes de fétichisation ou de réification qui sont à l'œuvre, socialement ou intellectuellement, dans la formation de nos croyances.

6. Je développe ces points dans « Performance as Experience », in Chantal Pontbriand (dir.), *Per/form, How to Do Things With(out) Words*, Madrid, Sternberg Press, 2014.

Le corps de l'artiste

Le premier trait qui s'impose à l'attention, chez l'artiste performeur, réside dans l'usage qu'il fait de son corps. On a souligné – et les artistes eux-mêmes ne s'en sont pas privés – l'importance du corps de l'artiste. L'intérêt pour le corps, tel qu'il s'est développé dans le contexte des problématiques du soi et du sensible a favorisé cet aspect des choses. Dans le cas de l'artiste performeur, cet intérêt occupe une place importante qui n'a pas toujours été aussi affirmée, même si le simple fait qu'on ait affaire à des *actions* y trouve sa condition, puisqu'il en est le principal médium. Au corps inerte, figé dans un moment ou matérialisé à la manière des corps-machines duchampiens, l'artiste performeur a souvent substitué le « corps du délit », l'image inversée et vindicative du corps meurtri, nié, opprimé, sur lequel s'exercent le pouvoir et la loi. Il y a en cela, dans la performance, une dimension du corps constitutive de son aura, bien que les pratiques habituellement rattachées au futurisme ou au dadaïsme lui soient relativement étrangères par la tonitruance qu'elles accordaient de préférence au verbe, à la voix et au bruit⁷. La performance doit sans doute beaucoup à Duchamp, en ce qu'elle est impliquée dans le ready-made – bien qu'on ait voulu en faire le vecteur d'un art conceptuel⁸ –, mais sa « légende » est autre. La dimension majeure sous laquelle le corps se manifeste, chez l'artiste performeur, a trouvé son illustration la plus vive chez les actionnistes viennois, là où le corps s'expose au péril de la chair, à sa transformation, voire à sa destruction. Cette violence, tournée vers le corps et

7. Voir Rose Lee Godberg, *La Performance : du futurisme à nos jours*, trad. fr. C. M. Diebold, Thames and Hudson, 2012.

8. Gérard Genette, dans son livre *L'Œuvre de l'art*, I et II (Le Seuil, 2004), aborde l'art duchampien et post-duchampien à partir de cette grille.

ex(im)posée au regard, trouve aujourd'hui une expression nette en Chine. Shiyan Li, qui en a étudié les principales manifestations depuis les années 1980, en les situant dans leur contexte culturel et politique, évoque ainsi une performance de He Yunchang, intitulée : *Un mètre de démocratie* :

« Au travers d'une vidéo, on peut voir l'ensemble du déroulement de cette pièce. La vidéo contient deux parties. La première se déroule dans une salle. L'artiste annonce auprès d'une vingtaine de personnes (ce sont ses amis) qu'il voudrait entailler la partie droite de son corps sur 1 mètre de longueur et sur 0,5 cm à 1 cm de profondeur. L'artiste veut faire voter ses amis pour lui permettre de prendre sa décision. Après le vote, le résultat donne 11 voix pour, 10 voix contre et 2 abstentions. La deuxième partie se passe dans une salle vide dans laquelle sont présents un lit couvert d'un drap blanc immaculé et un petit tabouret couvert lui aussi de tissu blanc. L'artiste se met tout nu sur le lit. Avec l'aide d'une femme qui est probablement une infirmière et avec le concours de ses amis, l'artiste dessine une ligne pour l'entaille. Elle débute à peu près au niveau de l'épaule et finit au-dessous du genou. [Elle] mesure 1 mètre, comme le souhaite l'artiste. Par la suite, les quatre membres de l'artiste sont saisis par ses amis pour qu'il ne puisse pas s'agiter pendant cette opération sans anesthésie. L'"infirmière", d'un geste professionnel, sans hésitation, scalpel à la main, entaille soigneusement en suivant le dessin de l'artiste. Tout au long de la scène, l'artiste crie sans cesse en serrant un objet pris entre ses mâchoires. La ligne d'entaille sous le scalpel de l'"infirmière" apparaît petit à petit. Une fois l'opération terminée, tout le monde se met à l'écart du lit. Tout seul, l'artiste est nu, sanglant sur son lit, se dresse pour regarder sa blessure. Par la suite, les amis et l'"infirmière" se mettent autour de l'artiste et une photo du groupe est prise par la photographe pour rappeler ce geste collectif et "démocratique". Enfin, l'infirmière et les amis

reviennent vers l'artiste. Le corps de l'artiste, tremblant à cause de la douleur, est ressaisi, et l'infirmière se met à recoudre la plaie. La plaie de l'artiste cousue est couverte enfin par plusieurs morceaux de compresses de gaze qui forment une ligne blanche sur son corps⁹.»

Pour le contexte qui nous est plus particulièrement familier, Jean Clair n'a sans doute pas tort de poser la question du « corps chrétien » et de son extinction. À ses yeux, « les fantasmagories [que Duchamp] grave dans la Mariée du *Grand Verre*, organisme nouveau et inouï, avec ses organes mis à nu, écorchés, retournés et comme éclatés dans l'espace quadridimensionnel, anticipaient à bien des égards sur l'invention de ce nouveau corps post-chrétien qui s'affirme en cette fin de siècle¹⁰ ». Le « corps machine » semble toutefois jouer un rôle qui n'est pas exactement celui du « nouveau corps » de l'artiste performeur post-viennois et de ce qu'il semble avoir intégré, de façon ambiguë, de la problématique de la chair¹¹.

Il n'est pas très étonnant que les pratiques corporelles se conjuguent à des incertitudes ou à des questions qui engagent l'identité. Le corps n'en est pas seulement la condition de visibilité ; il est aussi le moyen et le point d'application de son conditionnement social et des formes de coercition qui s'exercent sur la personne, autant que sa chair propre et

9. Cf. Shiyun Li, « Mémoire de la culture traditionnelle du "rite" et conscience morale dans la performance en Chine », in Sylvie Coëllier (dir.), *Performances : la transversalité en action*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2014.

10. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, op. cit., p. 57.

11. En particulier dans la phénoménologie post-merleau-pontyenne. Dans ce cas, la « chair » est conçue comme investie d'une dimension originaire du sens, plus profonde que celle du langage, et aux antipodes des « corps machines ».

mimétique, propice à toutes les identifications. L'histoire de Marina Abramović, à la fois son histoire personnelle et l'histoire dans laquelle elle est insérée, celle de ses origines, des blessures et des déchirures qui ont affecté l'Europe ; l'obstination avec laquelle elle a assujéti son corps à toutes sortes de souffrances ; ce qu'elle incarne aujourd'hui et la manière dont elle l'incarne sont exemplaires des éléments à travers lesquels s'est formée la légende de l'artiste performeur et l'aura qui se fixe sur sa personne. Les souffrances en sont un élément majeur. De ce point de vue, Marina Abramović a affronté toutes les épreuves¹². Ces épreuves, toutefois, ne seraient rien sans les récits qui s'y rapportent ou qu'elles permettent de forger, et sans les images qui leur donnent l'écho dont sa légende a besoin. Sous ce dernier rapport, il y a un lien étroit entre le corps, son image et son aura.

Images du corps

L'importance de l'image s'est accrue avec le développement des pratiques qui, comme la performance, sont subordonnées à une expérience temporelle qui en constitue une composante majeure, sinon exclusive. La photographie ou la vidéo ont ainsi acquis un rôle qui, quel que soit le statut qui leur est reconnu, participe étroitement à la relation particulière de l'artiste performeur à son public et à son succès, comme le cas de Marina Abramović en témoigne. Ce public est évidemment celui pour lequel Marina Abramović déclare : « Le public est primordial... Pour lui, je

12. Sa biographie fait état d'années d'une très grande difficulté, mais vécues avec une force et un courage incomparables. Bien entendu, les récits qui en sont donnés ou qu'elle en a donnés entrent parfaitement dans la catégorie des récits – amplifiés par les moyens de communication d'aujourd'hui – qui, depuis Vasari, nourrissent la légende de l'artiste et concourent à son aura.

suis complètement là, ici et maintenant¹³», mais pas seulement toutefois, comme le prouve sa notoriété, laquelle n'a rien à envier à celle des stars du show-business. Les moyens qui y contribuent, en matière de médiation et de communication, ne sont pas de nature foncièrement différente et le corps, ainsi que l'image du corps en sont étroitement partie prenante. La présence des corps à l'image (photographie, vidéo, *mass media*, etc.) est l'un des traits les plus caractéristiques du contexte contemporain : affiches, pages de magazines, clips, etc., le corps y est omniprésent et cette présence est l'une des modalités d'un présent auquel nos ressources techniques ont offert le don d'ubiquité. Le corps impliqué communique avec le corps photographié ou filmé. Le cas de Cindy Sherman, qui ne considère pas son travail d'artiste comme relevant de la performance, et qui ne présente que des photographies, joue sur des ressorts qui lui permettent de jouir de l'aura propre à la photographie, en tout cas de cette particularité que Benjamin a précisément circonscrite, et à laquelle la photographie semble répondre :

«Rapprocher les choses de soi», ou plutôt des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction. De jour en jour s'affirme plus impérieusement le besoin de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt dans la reproduction. Et il est évident que la reproduction, telle qu'en disposent le journal illustré et les actualités filmées, se distingue de l'image. En celle-ci l'unicité et la durée sont aussi étroitement liées qu'en celle-là la fugacité et la reproductibilité. Dégager l'objet de son enveloppe, détruire son aura, c'est la marque d'une perception qui a poussé le sens de tout ce

13. Cité par Emmanuelle Lequeux : « Marina Abramović, le gourou de la performance », *Le Monde* du 10 janvier 2014.

qui est identique dans le monde au point qu'elle parvient même, au moyen de sa reproduction, à trouver de l'identité dans ce qui est unique¹⁴.»

Il y a toutefois une différence, selon que la photographie remplit la fonction d'un portrait, comme chez Cindy Sherman – ou qu'elle s'attache à « fixer » une action. Mais s'il s'agit de « rapprocher les choses de soi », nul doute qu'elle rencontre, sur ce plan, un écho tout à fait puissant dans les conditions de médiatisation que nous connaissons et dans les moyens qui sont mis à son service. La proximité, le voisinage, on l'a vu, ont des effets déterminants dans les processus de reconnaissance et de transmission des valeurs ; ces effets sont de nature ségrégationniste, ce qui constitue la condition de leur efficacité ; singulièrement, toutefois, la photographie et le film leur apportent leur concours, fût-ce sur un mode illusoire, d'une proximité massivement partagée, ou plus simplement celui d'un possible usage privé, selon le support qui en autorise la diffusion.

Cette illusion, si c'en est une, est au service du présent ; elle n'a pas besoin de reporter dans un hypothétique futur ce qui en constitue l'objet ici et maintenant. Les entreprises qui, dans le contexte artistique actuel, se proposent la réitération d'actions passées, les dispositifs imaginés autour de la performance pour en conserver l'effectivité répondent à cette demande. En même temps, ils apportent leur contribution à une reconnaissance de l'artiste-performeur qui ressemble à celle dont bénéficient les comédiens et les comédiennes, les chanteurs, etc., tout en s'apparentant aux processus qui s'appliquaient spécifiquement aux arts plastiques.

14. Walter Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 311.

L'artiste performeur et le marché

Il pourrait paraître étonnant que les musées et les grands collectionneurs s'intéressent – avec toutes les conséquences que cela entraîne – à la performance et aux artistes performeurs. La parenté de la performance avec les « *performing arts* » la situe de préférence dans le champ des arts allographiques, et par conséquent du côté des arts dont l'économie est étroitement liée aux ressources de la reproduction. Celles-ci n'excluent pas, nous l'avons vu, les processus de production d'une aura spécifique. En même temps, il est clair que l'artiste performeur partage avec l'artiste plasticien un type de travail ou d'intervention qui présente les caractères de ce qui est unique : l'action dont son corps est le médium, quoique sans reste, est en quelque sorte autographique, même si la tendance se manifeste aujourd'hui d'en réitérer l'occurrence, si bien que son statut artistique se définit en conséquence. C'est pourquoi certaines galeries accueillent des artistes performeurs qui ne produisent rien d'autre, et c'est également pourquoi l'intérêt qu'ils suscitent atteint les grands collectionneurs. Ces conditions expliquent, entre autres, les dimensions quasi pharaoniques des projets de création d'un centre comme celui que Marina Abramović ambitionne de créer à Hudson, à proximité de New York (le MAI : Marina Abramović Institute), dans une inspiration mêlant utopie, référence au Bauhaus, mode et luxe, avec, pour ambassadrice, la vedette pop Lady Gaga. La légende de l'artiste en est une condition suffisante, y compris en l'absence d'œuvres tangibles – ce qui n'est cependant pas tout à fait le cas de Marina Abramović – et celle de la chanteuse lui apporte ses effets en retour, comme pour illustrer une complicité où se mêlent les deux rôles.

Une question consisterait à se demander ce qui séduit le collectionneur, chez l'artiste performeur. Les goûts personnels

ne peuvent tenir lieu à eux seuls d'explication, bien que l'intérêt de collectionneurs comme François Pinault et Bernard Arnault pour des artistes chinois tels que Zhan Huan ne soit pas, ici, à remettre en cause. Il y a chez l'artiste performeur, voire dans le mot « performance », une dimension qui mérite d'être prise en considération. On peut lui assigner une double origine, d'une part celle qui se rapporte à l'usage de ce mot en anglais et dans un contexte anglo-saxon, où l'on parle des « arts de la performance », avec l'usage particulier du verbe *to perform* pour désigner l'exécution d'une œuvre musicale ou l'action d'un acteur sur une scène, et d'autre part le sens que prend le mot « performatif » – également lié à l'anglais – pour désigner la part d'*action* qui appartient au langage. Ces deux sens éclairent l'utilisation du mot *performance* avec laquelle nous sommes familiarisés, bien que l'usage en soit relativement récent. Parallèlement, le même mot donne lieu à des usages récurrents dans deux domaines : le domaine sportif et le domaine économique. On dira d'un sportif qu'il est *performant* ou qu'il a accompli une *performance*, comme on le dira aussi d'une entreprise, d'un agent économique ou d'un entrepreneur. Ces usages mettent en relief un aspect qui n'est pas communément pris en compte dans la performance artistique : le caractère de défi et la dimension de la compétition qui s'y trouvent impliqués. Dans le cas du sport, c'est parfaitement clair : un sportif performant est quelqu'un qui « réussit » – comme on le dit également si souvent –, qui relève des défis et bat des records. Les choses ne sont pas très différentes dans le contexte économique qui constitue l'horizon, généralement tenu pour indépassable, de notre temps.

En étudiant le droit et l'économie de l'Allemagne du xx^e siècle, il n'est pas impossible de déceler de fortes analogies entre système nazi et libéralisme, s'agissant, notamment, de ce que l'on désigne, en allemand, sous le terme de *Leistung* ou « performance ». D'un point de vue historique,

cette ressemblance prend ses sources dans le darwinisme social qui fut en effet une composante de ces deux systèmes, et qui place au premier plan la « sélection naturelle ». La *performance* désigne alors la capacité de faire face à la « lutte pour la vie » et de survivre en vainqueur. Il est évident que la valeur attribuée à la compétition, en relation avec les objectifs de croissance économique que poursuivent les économies libérales à l'échelle planétaire – tous systèmes politiques confondus – ne traduit pas nommément une adhésion au darwinisme social, mais il est tout aussi clair que dans la période qu'elles traversent, les effets n'en sont pas très différents : exaltation de la performance – pour les individus et pour les entreprises –, mise en cause des dispositifs de solidarité, élimination ou marginalisation de ceux qui sont frappés d'inaptitude, etc. Faut-il pousser plus loin l'analogie ? Ce ne serait ni nécessaire ni fondé. La performance, quant à ce qu'elle recouvre dans le champ artistique, ne doit évidemment rien au darwinisme social, ni à l'idéologie ultralibérale. En revanche, il n'est pas interdit d'observer que par certains côtés, elle offre une image qui répond assez bien aux finalités d'une économie qui a consacré un modèle d'individualité fondé sur l'action orientée vers les effets, l'importance attribuée aux affects, le risque et la réussite, le narcissisme et la gloire de la réussite. C'est peut-être une partie de la réponse à la question de sa reconnaissance. Si l'élément majeur, de ce point de vue, et quant à la parenté que l'on s'est mise à supposer entre l'artiste et le travailleur, repose sur le principe d'une action incertaine, alors l'artiste performeur l'incarne, au sens littéral du terme, plus que n'importe quel autre artiste. On en oublierait presque que lorsque les « actions » que l'on serait tenté de ranger dans la même catégorie ne s'appelaient pas ainsi, l'aspect « performance » de la performance était plutôt ignoré ou tenu pour suspect. John Cage, qui peut être crédité d'une influence incontestable dans ce domaine, observe, à propos de

la musique de jazz, que les musiciens y ont l'habitude – détestable à ses yeux – de se livrer à une compétition¹⁵. L'artiste performeur est le plus souvent seul, mais il n'en livre pas moins un combat, et son esthétique relève pour une large part d'une recherche des effets.

15. John Cage, *Pour les oiseaux* [1976], entretiens avec Daniel Charles, *op. cit.*

X. L'AURA DU PATRIMOINE ET LA PATRIMONIALISATION PROVOQUÉE

Au processus de mise en valeur des choses d'exception, il faut ajouter deux autres phénomènes qui prennent actuellement une grande ampleur. Le premier est la patrimonialisation de demeures, de monuments ou de sites considérés également comme des lieux d'exception [...] L'autre phénomène est ce que l'on pourrait appeler la patrimonialisation provoquée.

Luc BOLTANSKI et Arnaud ESQUERRE¹⁶

L'un des secteurs où se manifeste le mieux, et avec le plus de clarté, l'impact de l'aura sur l'art et les pratiques muséales, ainsi que ses liens avec les enjeux économiques qui ont puissamment investi le champ artistique et culturel, est celui de la conservation et de la restauration¹⁷. Bien qu'associées à une tradition qui

16. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, « La forme collection comme dispositif de mise en valeur », *Les Temps modernes*, art. cit.

17. Ce chapitre concerne la conservation et la restauration, c'est-à-dire à la fois les fonctions qui incombent aux conservateurs des musées et celles des restaurateurs, dont la tâche, souvent et de plus en plus, consiste à préserver les œuvres ou les objets des éventuelles dégradations futures. J'utiliserai indifféremment ces termes dans ce qui suit, en prenant soin, toutefois, de parler de la conservation *et* de la restauration lorsque mon propos concerne les deux types de fonction et de conservation-restauration lorsqu'il concerne

remonte à de très lointaines origines et au minimum à la Renaissance, la conservation et la restauration ont considérablement étendu leur champ d'intervention et leur domaine de compétence. Cette extension a contribué à en transformer le statut, les méthodes. Elle s'est également traduite dans un intérêt et un souci particulier pour les productions contemporaines. Il va sans dire que cette évolution est liée à une évolution de la culture dans son ensemble et à l'importance que celle-ci a prise, socialement et économiquement, dans des sociétés qui, comme les nôtres, y ont trouvé un élément majeur des attraits vers lesquels se portent à la fois la consommation – pour la plus large fraction des êtres humains –, les satisfactions symboliques qui entrent désormais dans les conditions du bien-être pour une partie d'entre eux, les placements réputés durables et les débauches de l'argent, pour une minorité. Le rôle des musées, sous ces différents points de vue, est déterminant. Les grands musées – pour nous en tenir aux arts plastiques, encore que les musées s'ouvrent aujourd'hui à tout ce qui peut nourrir l'«événement» – ont vu leur public s'accroître dans des proportions considérables. Dans les grandes capitales : Paris, New York, Londres, Madrid, etc., ils jouent un rôle majeur pour le tourisme. Cette «ouverture» qui a cessé, dans une certaine mesure, d'en faire des lieux clos et obscurs, comme ce fut longtemps le cas, a bénéficié du concours de l'architecture dont le rôle est manifestement de plus en plus déterminant. Elle se conjugue à un consumérisme qui fait appel aux ressources de la publicité et du commerce, si bien qu'elle apparaît à plus d'un égard comme le produit d'une adaptation aux conditions

exclusivement les pratiques de la restauration, et non pas la conservation, au sens muséal du terme. J'ai emprunté l'épigraphe de ce chapitre à Luc Boltanski et Arnaud Esquerre. La lecture de leurs réflexions consacrées à la collection a nourri les miennes et s'y est conjugquée au moment où je rédigeais cette partie de mon livre.

qui se sont développées par ailleurs au bénéfice de la production des comportements à défaut desquels les économies actuelles tomberaient en panne ou se verraient obligées d'abandonner le modèle de la croissance sur lequel elles se sont édifiées.

Cette adaptation est l'issue dans laquelle le « monde de l'art » s'est engouffré après les avant-gardes et la Seconde Guerre mondiale, principalement à partir des années 1960, au moment où se sont laissés entrevoir les premiers signes d'une transivité aujourd'hui réalisée, et surtout à partir des conditions qui ont marqué l'émergence d'un monde et d'un marché unifié, ainsi que l'emprise de la « *reaganomics*¹ ».

Ces faits, rappelés à grands traits, entrent dans des rapports plus étroits qu'on pourrait croire avec l'importance et le sens que prennent aujourd'hui les pratiques de la conservation et de la restauration. À un premier niveau, en ce que ces pratiques répondent à une « demande » accrue, émanant des institutions autant que des personnes, musées, fondations et/ou collectionneurs; à un second niveau, en ce qu'elles se sont transformées ou étendues en conséquence; à un troisième niveau, en ce qu'elles ne jouent pas seulement un rôle majeur de préservation qui contient le capital entre leurs mains en en faisant un capital « durable », mais en ce qu'elles concourent, tout comme les musées, les grands marchands ou les grands collectionneurs, à en garantir la légitimité. L'importance et la vogue du patrimoine, élevé au rang que l'on sait par les États autant que par des institutions internationales comme l'Unesco, en constituent une pièce maîtresse. Le même terme « patrimoine », tout comme le mot « curateur », qui a remplacé le mot « commissaire », en dit toute la portée. Les « biens culturels » que sont les

1. C'est ainsi, on s'en souvient, qu'a été désigné la politique économique de Ronald Reagan, celle d'un libéralisme inspiré par Friedrich Hayek et Milton Friedman, les deux maîtres à penser de Margaret Thatcher.

œuvres d'art et tous les artefacts qui finissent par s'y apparenter, comme dans une monumentale installation à l'échelle de la planète, possèdent une valeur (tenue pour) intrinsèque qui demande à être préservée. C'est en tant qu'ils possèdent cette valeur (historique, artistique²) qu'ils sont adoubés et qu'ils entrent ainsi dans le champ des échanges économiques, c'est-à-dire de ce qui s'achète et se vend. Leur « valeur » ne dit rien sur leur « prix », mais elle le conditionne. L'exemple de l'art naïf ou de l'art brut en porte témoignage. C'est à partir du moment où des productions comme celles du Douanier Rousseau ou de Bispo Do Rosário ont été reconnues comme « art » qu'elles sont devenues candidates au marché. Et comme la « valeur » comme le « prix » restent pour beaucoup auréolés de mystère, on peut être conduit à se demander si, en définitive, nous n'avons pas affaire à une seule et même chose, l'avantage du prix étant la connaissance qu'on en a, sa « *cash value* » sur le marché³.

Logiques de classes

En tout état de cause, comme l'indiquent ces quelques exemples, pour être déclaré « bien culturel », voire « art » tout court, un objet demande à être annexé - et indexé - à la population des « biens culturels » ou des « œuvres d'art ». Il ne l'est jamais « tout seul », indépendamment de la reconnaissance qui s'opère lorsqu'il est annexé à une classe. C'est ce qui a conduit certains philosophes à croire y trouver une réponse à l'épineuse question d'une « définition de l'art », et c'est aussi pourquoi la

2. Voir Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence, sa genèse*, *op. cit.*

3. Cf. « L'art et l'argent », dans *La Force d'un malentendu*, *op. cit.* Sur ces questions, voir aussi Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'Argent, la rupture moderniste*, Blusson, 2011.

logique de la collection peut être tenue pour fondamentale⁴. Elle l'est du point de vue des processus et des conditions de reconnaissance ; elle l'est pour tout ce qui touche à la valeur et/ou au prix des objets qui en découlent.

On pourrait aisément s'en convaincre de plusieurs façons, y compris à partir de ce qui fait la valeur des œuvres d'un artiste, sitôt que sa notoriété est assurée. Toute œuvre qu'il produit bénéficie alors, comme par contagion, ou par une autre manière de transitivité, de la valeur déjà reconnue à ses œuvres, du simple fait qu'elle vient s'y intégrer. Il en va de même de la collection d'un collectionneur ou de celle d'un musée. Il y a une équation très claire entre la valeur attribuée à un objet et la notoriété de *qui* s'en est porté acquéreur. La condition – problématique, à vrai dire – d'une telle opération réside dans un transfert d'aura de l'un à l'autre. L'aura a cette particularité de se diffuser et de se communiquer par contiguïté. Il n'est pas jusqu'à la proximité ou au voisinage des êtres ou des choses qui en sont investies qui n'en étende les effets. Il suffit que cette proximité n'abolisse pas complètement toute distance ou qu'elle en induise une autre⁵. Cette propriété n'explique évidemment pas, à elle seule, la distribution inégale des valeurs dans le champ artistique et culturel, et encore moins la manière dont elles se déterminent comparativement. Il y a un abîme – le même que celui caractérise le luxe – entre la valeur (le prix) attribuée à l'œuvre d'un artiste « moyen » et les sommes astronomiques qu'atteignent celles qui trônent au sommet du marché de l'art. Cette progression s'est même accrue, en même

4. Je renvoie à Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.

5. Au fond, c'est une question de proximité et de distance, tout comme dans l'art de gouverner et de garder la bonne distance selon Machiavel. Cf. *Le Prince*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, chap. xv, xviii et xix.

temps que l'enrichissement d'une infime partie de la planète. Nul ne pensera, j'imagine, qu'il s'agit d'un hasard, mais il est difficile de l'expliquer. Comme pour le luxe, l'aura n'en est pas moins une condition nécessaire. Cette aura-là conjugue les vertus de la célébrité, voire du glamour, et celle de l'ubiquité, comme Paul Valéry en avait anticipé l'idée⁶. Ces deux conditions se conjuguent efficacement dans la publicité et la communication. La publicité, la presse, la télévision et aujourd'hui Internet y contribuent puissamment, au point que les effets s'en mêlent et se mélangent sans distinction.

Le nom des artistes de la Renaissance était significativement associé à un lieu ; au XIX^e et au XX^e siècles, l'art et les artistes se concentraient dans des places privilégiées : Paris, Vienne, Berlin ou Munich. Le monde cosmopolite de l'art s'y retrouvait en y mélangeant ses racines ; le cas de New York est particulier, parce qu'il est plus tardif et marque sans doute un pas supplémentaire dans l'émergence d'un marché de l'art qui annonce celui que nous connaissons aujourd'hui. La légende de l'artiste a maintenant changé de visage ; elle s'est globalisée ; les artistes que célèbre le marché ne sont plus « cosmopolites » ; ils sont « internationaux », ce qui n'est pas du tout la même chose. Leur légende ressemble à celle de cette autre catégorie de « créateurs » que sont les maîtres de la banque, de la finance et des multinationales : ils sont partout et nulle part, et c'est un élément qui fait précisément partie de leur aura. Les fiançailles de l'art et du luxe se célèbrent dans les musées, où s'unissent l'art et les artistes, les grands commis de l'État, les stars de la mode, les riches fondations et les fondations des riches, l'architecture et les incommensurables plus-values qui y sont liées.

6. Dans le texte que Benjamin cite en épigraphe de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « La conquête de l'ubiquité ».

En devenant ainsi un élément de la consommation et du commerce, l'aura s'est banalisée, non sans, toutefois, symétriquement, transfigurer le banal, comme l'exigent l'ultralibéralisme et les économies agressives de l'offre. Le résultat est double : il couvre presque entièrement le champ de la consommation de masse, tout en préservant la logique d'un commerce qui en excède incommensurablement les ressources, pour une clientèle internationale dans les mains de laquelle se concentrent les richesses mondiales.

À tout cela, la collection prend une part non négligeable, et le patrimoine, dans tous les sens du terme, en est partie prenante. L'appartenance à une collection n'est pas seulement un indice et une garantie de la valeur des objets qui en font partie ; elle assume cette fonction parce qu'elle apporte une preuve visible, tangible, de ladite valeur ; elle en témoigne par les soins dont la collection est l'objet, les passions qui l'animent et les sommes qui y sont investies. Toutes les collections vérifient cette propriété, y compris les plus modestes : le comportement du collectionneur témoigne en faveur de la collection et de ce qui en fait partie, tout comme l'échange pour n'importe quelle marchandise. La logique qui commande ces opérations est une logique de classes, dans les deux sens du terme. Sauf à croire – et bien que cette croyance soit psychologiquement et socialement impliquée dans les phénomènes décrits – que les objets qui entrent dans notre environnement social et culturel possèdent des propriétés intrinsèques qui déterminent les usages auxquels ils se prêtent, ainsi que les comportements dont ils sont entourés, force est de constater que c'est la collection qui fait la valeur de ce qui est collectionné, et non l'inverse, qu'on ait affaire à une collection de timbres ou à la collection d'un musée prestigieux. Luc Boltanski a raison de mettre en avant le principe de la collection. Les artistes-collectionneurs qui, comme Gilles Mahé, par exemple, ont fait de la collection

un principe de création, ont probablement entrevu la nature de cette relation⁷; la collecte et le rassemblement d'objets de toutes sortes, les affiches de Rotella ou de Villeglé, par exemple, relèvent d'une logique de la collection qui entre en rapport avec celle de l'installation, dans la mesure où une installation, à la différence d'une exposition, n'est pas supposée réunir des objets possédant des propriétés artistiques préalablement reconnues. La réalité est évidemment plus complexe, pour des raisons qui tiennent à la place que les pratiques de l'installation ont acquise dans les expositions et dans les pratiques artistiques. Une fois de plus, Andy Warhol est exemplaire. Ses *Time Capsules*, constituées des cartons dans lesquels il empilait tout ce qui lui passait entre les mains, associent à la ritualité du geste, un fétichisme du temps, le tout relié à sa personne, c'est-à-dire à sa légende, même si l'on y retrouve un rapport au temps et à soi qui excède les seuls personnages de légende. Dans tous les cas, et sans qu'il soit ici nécessaire de s'attarder sur cet aspect de la question, la collection est une composante majeure, sinon une condition, d'un processus d'attribution et de distribution de la valeur qui ne dépend pas des objets en tant que tels, mais d'une relation entre des objets et une personne : l'artiste, le collectionneur, qui doit lui-même jouir d'une aura particulière. Dans l'art du xx^e siècle, et notamment dans l'art « contemporain », l'accent s'est déplacé des objets vers les processus, les gestes et les actes. La collection a toujours joué un rôle majeur dans la constitution de la valeur. Ce rôle s'est accru à partir du moment où ce déplacement d'accent s'est confirmé dans les pratiques artis-

7. Voir l'exposition consacrée à Gilles Mahé au MAC de Marseille en 2004. Cf. Christophe Domino, *Gilles Mahé, monographie*, Jean-Michel Place, 2011. Voir aussi le catalogue de la collection contemporaine du Centre Pompidou, *Art, architecture, design, des années 1980 à nos jours*, Flammarion/Centre Pompidou, 2014.

tiques, en même temps que se développait le marché de l'art dans sa dimension et ses orientations actuelles.

L'aura du collectionneur

La collection n'est toutefois pas seulement un élément déterminant de la valeur acquise par les objets, dès lors qu'ils entrent dans une collection ; elle leur confère une aura spécifique qui communique donc éventuellement avec l'aura du collectionneur. L'intérêt que portent à l'art les magnats de l'industrie et de la finance est étroitement liée à cela, et c'est même ce qui contribue à faire du personnage du collectionneur une sorte d'artiste, tout comme le curateur qui, de ce point de vue, hérite naturellement des vertus de l'installation comme paradigme artistique. Cette aura se manifeste, il est vrai, sous l'effet de facteurs d'auratisation communs aux musées et aux fondations ; l'a vu, la scénarisation qui s'y trouve à l'œuvre en constitue un élément majeur ; mais cette auratisation trouve également sa source dans les thèmes des expositions, comme le montrent clairement les titres choisis : *La Disparition des lucioles*⁸, *Une terrible beauté est née*⁹ ou *Éloge du doute*¹⁰. Il est significatif que cette dernière exposition, présentée à la Punta della Dogana (Fondation Pinault) à Venise, consiste essentiellement en un habillage d'une partie de la collection permanente. Il s'agit certes d'une vieille habitude : le Belvédère, à Vienne, présente depuis des années les œuvres de sa collection

8. *La Disparition des lucioles*, Collection Yvon Lambert en Avignon, Prison Sainte-Anne, Avignon, 18 mai-25 nov. 2014.

9. *Une terrible beauté est née*, curat. Victoria Noorthoorn, XI^e Biennale internationale de Lyon, 15 sept.-31 déc. 2011.

10. *Éloge du doute*, dirigée par Caroline Bourgeois, Fondation François Pinault, Punta della Dogana, Venise, 10 avril 2011-31 déc. 2012.

sous des étiquettes et des modes de présentation différents. L'habillage, dont le titre est un élément majeur, n'en joue pas moins un rôle influent qui, non sans faire appel aux ressources de l'énigme, produit un effet d'aura auquel peuvent contribuer les cartels qui accompagnent les œuvres, ainsi que les textes de présentation. Le texte écrit pour « La disparition des lucioles » est un modèle du genre¹¹.

Il est à peine besoin de dire que la collection, ainsi que le paradigme de l'installation, s'accordent avec le principe de transitivité dont il a été précédemment question. Au chapitre des facteurs d'aura, il faut évidemment compter l'architecture, elle-même élément d'art et de patrimoine, et dénominateur commun de l'art, du luxe et de leur internationalisation. On entre dans un musée comme dans une église¹²; il est d'ailleurs significatif que certaines personnes aient des réticences à y entrer. Il doit y avoir un rapport entre les musées d'aujourd'hui et les cathédrales, et cela même s'accorde parfaitement (principe de continuité) avec la reconversion des anciennes friches ou des abattoirs. On aurait cependant tort de croire que l'aura, ainsi caractérisée, bénéficie seulement aux réalisations d'exception dont on vient de parler. Le tableau ne serait pas complet et le *continuum* qui

11. Un extrait de la présentation de l'exposition : « Le titre emprunte au texte que Pasolini publia en 1975 dans le *Corriere* et qui imprègne le cheminement du visiteur de part en part, si bien que l'exposition se vit comme une expérience sensible dans laquelle les lieux si chargés de mémoire et les œuvres se combinent de manière que survivent ces lucioles chères au cinéaste italien. Pour que le dialogue attendu entre les œuvres et le bâtiment soit fort, producteur de sens, le parti pris a été de laisser en l'état la prison Sainte-Anne. Exposée dans sa cellule, chaque œuvre deviendra ainsi luciole, élément poétique à la douce lumière résistante, offrant au spectateur la possibilité d'un nouveau champ d'expérimentation ! »

12. Voir les réflexions ironiques et très éclairantes de Nelson Goodman à propos des musées dans *L'Art en théorie et en action*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, « Folio essais », 2009.

en constitue l'arrière-plan serait entamé s'il se concentrait sur les arts plastiques et visuels et sur les lieux destinés à les accueillir. En réalité, comme nous l'avons déjà entrevu et comme il nous faudra y revenir, il convient de l'étendre aux autres arts et aux autres produits de l'«industrie culturelle», pour deux raisons majeures. D'abord parce que la nouvelle aura a partie liée avec la «nouvelle légende de l'artiste» et qu'elle excède de beaucoup, dans le champ des arts plastiques, les pratiques plasticiennes comme telles¹³; ensuite, parce que le principe de la «collection», au sens que nous lui avons donné jusqu'à présent, trouve un complément – économiquement opportun – dans les ressources techniques qui mettent à la portée de chacun, *n'importe où* et à *n'importe quel moment*, les productions artistiques et culturelles liées à l'événement et par conséquent à l'«éphémère». Certains mots, dans les usages auxquels ils donnent lieu, en offrent des indices assez sûrs, à commencer par «éphémère» ou «immatériel» et «virtuel¹⁴». Dans ces derniers cas, paradoxalement, l'aura a cessé d'être un effet ou une composante de ce qui est «unique», pour devenir un trait de ce qui, au contraire, et essentiellement multiple. L'exposition de Jean-François Lyotard de 1985 : *Les Immatériaux*, qui célébrait la naissance d'une «nouvelle sensibilité», mériterait d'être analysée sous ce rapport¹⁵. Dans ces derniers cas, la proximité et la distance ne jouent pas de la même façon, mais elles se conjuguent dans la

13. Voir *supra*, chap. iv, p. 115 *sq.*

14. Ils se rapportent, généralement, aux arts comme la performance, l'art numérique ou le net-art, dans une très grande confusion, toutefois, comme si tout art ne possédait pas, de toute façon, un caractère éphémère et immatériel.

15. L'exposition a eu lieu au Centre Pompidou entre mars et juillet 1985. Due à Jean-François Lyotard, cette exposition était étroitement liée au thème de la postmodernité et à la «dématérialisation» de l'objet artistique, largement thématisée par ailleurs. Elle passe pour avoir préfiguré les «nouveaux médias», l'art numérique et le net-art.



qualité d'une expérience d'autant plus troublante qu'elle est liée à un instant unique et cependant « virtuel »¹⁶.

La responsabilité de l'aura

La notion d'*aura* est traditionnellement liée à celle d'*authenticité*. Cette dernière notion s'est manifestement déplacée en même temps que se déplaçait le centre de gravité de l'œuvre. L'événement, l'immatérialité, conjugués à la légende de l'artiste, se sont pour une large part substitués à la matérialité des œuvres. Ces déplacements ne vont toutefois pas sans certaines ambiguïtés ou paradoxes qui s'illustrent notamment dans le champ de la conservation et de la restauration. Les raisons en sont multiples et complexes ; elles se manifestent toutefois assez clairement dans la manière dont la conservation - restauration s'est étendue à une vaste population d'objets auxquels elle n'était pas destinée.

Pour dire les choses en un mot : les conservateurs – dans les deux sens du terme – et le restaurateur ont la charge de l'aura des objets auxquels ils réservent leurs soins et leurs activités. Les premières remarques de Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanisée » pourraient tout à fait servir de viatique aux conservateurs et aux restaurateurs. Ce qui les distingue des magasiniers et des dépanneurs ou réparateurs en tous genres, c'est précisément le fait que le souci majeur qui est supposé les guider et finaliser la moindre de leur intervention réside dans ce qui confère à un objet un statut et une qualité *authentiques*. L'aura, en ce sens, est donc bien leur affaire.

Cette finalité est constitutive de la déontologie de la profession ; en dépit d'inévitables aléas dans l'exécution des tâches qui

16. En ce sens du moins qu'il n'est pas lié à des coordonnées spatiales déterminées, comme le sont ordinairement les événements.



leur sont subordonnées – toujours matérielles, en dépit de ce qui la définit –, la conservation et la restauration des œuvres d'art sont naturellement tournées vers des objets et des œuvres dont la valeur, historique et/ou artistique, a dû subir ou est susceptible de subir les outrages du temps. Leur aura est étroitement liée à leur appartenance à l'histoire, en tout cas à un passé plus ou moins *lointain*, qui leur donne la valeur et le sens particuliers qu'ils présentent à nos yeux, et qu'il s'agit de préserver. Cette situation est en elle-même paradoxale, car elle suppose la préservation dans le présent des marques d'un passé qui par nature n'est plus et ne sera jamais plus. Le fait, en outre, que cette préservation (dans l'acte de conservation comme dans celui de restauration) se concentre sur la matérialité des objets est à la source des principales difficultés auxquelles cette visée doit faire face¹⁷. Leur caractère unique en constitue évidemment un trait majeur, ainsi que leur régime éventuellement autographique.

On peut y voir un effet ou une manifestation d'un rapport à l'histoire marqué par le « présentisme ». Il n'est pas indifférent d'observer, à ce sujet, que le régime de rapport au temps qui constitue l'arrière-plan des analyses de Benjamin n'était pas du tout celui-là. Bien que sensible à des mutations dont il s'est efforcé d'imaginer les effets, le concept benjaminien de l'histoire reste celui de la *Geschichte*, et par conséquent d'un temps orienté vers le futur et, pour Benjamin, par des perspectives d'émancipation. Le fameux déclin de l'aura, chez lui, ne relève pas du tout d'un diagnostic qui serait celui de la conscience malheureuse,

17. Ces difficultés sont doubles. D'une part, il est clair que l'intervention du restaurateur se fait sur la matière de l'œuvre ou de l'objet, mais c'est pour préserver une dimension de l'œuvre qui n'est évidemment pas matérielle; d'autre part, l'entrée en force, dans l'art, de matériaux banals, vulgaires, par rapport à ceux qui étaient traditionnellement utilisés, a posé de nouveaux problèmes qui sont au cœur de ceux que pose l'« art contemporain ».

mais plutôt d'un espoir social auquel les ressources techniques à l'origine du recul de l'aura et des valeurs de l'authenticité permettaient encore de croire, comme la photographie et le cinéma pouvaient par certains côtés en témoigner. Il va sans dire que ce qui s'accorde, dans ses analyses, avec l'esprit de la conservation et de la restauration n'était pas au centre de ses intérêts. Il n'en est donc que d'autant plus curieux de constater que la problématique de l'authenticité dont il est l'initiateur a migré vers des pratiques artistiques et des objets qui en étaient chez lui exclues.

Le fait est que la conservation et la restauration ont trouvé depuis peu dans l'art contemporain un nouveau champ d'intervention et d'investigation. Les circonstances d'arrière-plan en sont confuses ; elles participent d'un rapport à l'historicité qui s'est transformé, de besoins ou d'attentes directement liés aux institutions et au marché, et d'un légitime attrait pour les renouvellements que les pratiques artistiques ont connus. Ce rapport à l'historicité est lui-même ambigu. Il conjugue le prix accordé à la mémoire, et par conséquent au passé, à une conception diffuse du temps qui privilégie le présent en lui conférant naturellement le bénéfice de la pérennité, indépendamment d'un « projet » qui en constituerait la finalité et dont le présent tirerait un sens, une direction. Nous en avons déjà entrevu les aspects. Dans le champ de la conservation-restauration, ces aspects se précisent, en même temps qu'ils tendent à mêler deux inspirations distinctes : une inspiration traditionnelle dont l'ambition est de préserver dans le présent la mémoire du passé et des valeurs qui lui sont associées, dans la perspective d'un futur qu'on suppose animé des mêmes soucis ; une inspiration plus « présentiste », qui étend au présent les bénéfices du passé sur le mode d'une anticipation. L'historicisation¹⁸ du présent

18. L'expression « historicisation du présent » est de Musil, dans « L'Allemand comme symptôme », *Essais*, trad. fr. Ph. Jaccottet, Le Seuil, 1985.

en constitue l'un des ressorts. Un effet caractéristique de ce mouvement est de communiquer aux productions contemporaines l'aura caractéristique des œuvres qui, appartenant au passé – à un passé certes plus ou moins « lointain » – avaient fait l'épreuve de l'histoire. Les textes canoniques consacrés à la restauration ne laissent aucun doute à ce sujet, à commencer par la fameuse *Théorie de la restauration* de Cesare Brandi :

« L'adage nostalgique : "Où il était, tel qu'il était" est la négation du principe même de la restauration, une offense à l'histoire et un outrage à l'esthétique, puisqu'il présuppose que le temps est réversible et l'œuvre d'art reproductible à volonté¹⁹. »

Le problème majeur auquel le restaurateur doit faire face est celui de l'historicité. Il lui faut faire face à une double exigence : limiter les effets du temps sur les œuvres, en se montrant attentif à ce qui en constitue l'*authenticité*, sans toutefois effacer ou éliminer, de quelque manière, les traces de leur insertion dans un temps historique, conçu comme une insurmontable source d'altération, et marqué par un futur qui en modifie en permanence les conditions d'insertion temporelle²⁰. De cette « épreuve de l'histoire », l'art contemporain est dispensé si ce qui le rend « contemporain » n'est pas du tout lié à sa coïncidence temporelle, mais à des traits qui, comme nous l'avons vu, ont pour principale fonction d'exemplifier le présent. C'est pourquoi, paradoxalement, tout ce qui nous est contemporain n'est pas « contemporain », même si, par capillarité, le « contemporain » tend à tout absorber. Les arts ou les styles qui en sont exclus ne le sont pas exactement parce qu'ils appartiennent à un autre temps, mais

19. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, trad. fr. M. Baccelli, Allia, 2011, p. 50.

20. Voir Cesare Brandi et Walter Benjamin, *op. cit.*

plutôt parce qu'ils appartiennent à un temps pouvant être daté et tenu pour « historique ». La peinture en a fait les frais, pour ne prendre que cet exemple, au même titre que les arts ou les pratiques artistiques dont l'émergence et l'histoire est marquée par un médium, et non pas par l'intermédialité, l'hybridation, le geste ou le concept²¹. Le « contemporain » possède son aura propre et il la doit à ce qu'il y a en lui de simplement « présent », tenu en tant que tel comme une marque suffisante²².

Le défi des avant-gardes et le contemporain

On peut avoir de bonnes raisons de penser que des conditions spécifiques doivent encore être remplies, qui nous renvoient aux facteurs d'art en général et à une production propre d'aura d'un autre côté. Dans une vision présentiste du temps, le présent prend un relief qu'il doit, dans une très large mesure, au miroir qu'il nous tend. Les différents modes d'exaltation du soi dont nos sociétés sont le théâtre, les processus de reconnaissance et d'identification qui y sont à l'œuvre²³, lui ont apporté leur concours. Ces effets resteraient toutefois limités si n'agis-

21. Le critère du médium appartient à une époque que les idées et les pratiques ayant émergé dans les années 1960 ont laissée derrière elles. Le « contemporain » est plutôt du côté de l'hybridation. Malgré cela, le médium réapparaît dans l'idée de « nouveaux médias » ou dans celle de médium appliquée à l'art numérique. Les confusions qui sont liées à ces usages se compliquent encore, très souvent, du sens que prend le même mot pour désigner des moyens de communication.

22. Je simplifie beaucoup, car ce trait, si c'en est un, ne se conjugue pas moins à des pratiques de restauration – fussent-elles préventives – qui réinjectent un rapport à l'histoire, lui-même ambigu en ce que le futur y prend la forme d'une linéarité, plus que d'une historicité.

23. Ces questions peuvent être utilement placées sous l'éclairage des analyses d'Axel Honneth. Voir *La Lutte pour la reconnaissance*, trad. fr. P. Rusch, Gallimard, « Folio essais », 2013.

saient et n'intervenaient également dans ce sens un ensemble de processus de promotion, d'élection et d'auratisation qui ne diffèrent pas, dans leur principe, des modes de fonctionnement de la publicité qui entoure certains produits ou personnes et qui, en les distinguant sur un mode qui suscite l'envie, produit en même temps les conditions d'un désir d'identification – de possession ou de simple proximité –, et une distance auréolée de mystère. Le paradoxe sur lequel repose une telle situation tient un rôle significatif dans le champ artistique et culturel. Il est étroitement lié aux dévoiements que les démocraties connaissent aujourd'hui sur de multiples plans : toute chose bénéficie d'un droit égal à l'aura, mais ce droit ne peut se réaliser que pour quelques-unes d'entre elles. Les aspirations auxquelles Warhol a fait allusion dans une formule célèbre sur le « quart d'heure de célébrité » en sont une traduction.

Ces différents aspects d'une situation qui excède largement le seul cas des arts rencontrent dans le domaine de la conservation et de la restauration des échos qui renforcent singulièrement la dimension auratique du « contemporain ». L'un des caractères significatifs d'une large fraction des productions contemporaines – pas seulement en art – réside dans ce qu'elles empruntent aux « nouvelles technologies » et à la manière dont elles s'en servent. L'installation y a notamment puisé quelques-unes de ses ressources essentielles, en particulier avec les développements du numérique et d'Internet, sans parler du net-art. Ce type de mobilisation n'est pas nouveau ; il recoupe sur plusieurs points la situation que décrivait Benjamin²⁴. Il hérite aussi, par certains côtés, des conditions nouvelles que les avant-gardes ont introduites dans les pratiques artistiques, bien que ce fût à d'autres fins que celles qui marquent la situation contemporaine de l'art.

24. Cf. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., voir *supra*.

L'irruption de matériaux et d'objets ordinaires, associée à des dispositifs mécaniques, à une hétérogénéité cultivée comme telle, ainsi qu'à des procédures aléatoires ont eu des effets destructeurs de toutes sortes, bien que ces atteintes à une vision canonique des œuvres se soient en même temps nourries d'un esprit qui déplaçait les points d'application de l'aura vers les techniques et la machine, comme cela se manifeste, diversement, dans le futurisme et le surréalisme. Néanmoins, la justification de ces usages subversifs résidait principalement dans l'ambition d'en finir avec l'injonction de l'œuvre²⁵, et, de ce point de vue, le fait d'intégrer à leurs productions ou à leurs manifestations des éléments non artistiques ou non réputés tels avait également, pour les artistes, le sens d'une contestation de la sacralité étrangère aux soucis de conservation - voire de restauration - qui entourent aujourd'hui l'art « contemporain ». On peut mesurer, sur ce plan-là, toute la distance qui sépare la situation et les pratiques actuelles des arts de celles des avant-gardes. Dans le domaine de la conservation et de la restauration, cette distance se signale notamment à l'attention par les soucis particuliers qui concernent les composantes techniques des œuvres. C'est là que se dessinent à la fois les orientations nouvelles qui s'y sont fait jour et tendent à s'y affirmer de plus en plus, l'esprit « présentiste » qui s'y manifeste, en relation avec celui qui s'est imposé dans les institutions, le type de production auratique qui en résulte et le concours que tout cela apporte au fonctionnement du marché.

Les avant-gardes posent déjà, à elles seules, des problèmes liés à l'esprit qui les animait et à leur production en tant que telle. Car il y a pour le moins, quelque chose de paradoxal dans les soins que l'on porte à des objets délibérément soustraits à toute patrimonialisation comme à toute appréciation « esthétique ». La réintégration des avant-gardes au régime esthétique et

25. Voir Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, op. cit.

institutionnel des arts – que présuppose la conservation – se double d'une autre difficulté, proprement technique et matérielle, voire philosophique : quel sort faut-il réserver aux préceptes qui dominent les pratiques de la conservation et de la restauration lorsqu'on a affaire à des «œuvres²⁶» avant-gardistes? Le concept de l'œuvre ne s'y trouve pas seulement mis en question, mais l'hétérogénéité, la précarité, l'absence d'unité qui marque l'art avant-gardiste mettent radicalement en échec les principes les plus élémentaires autour desquels la conservation-restauration des œuvres d'art s'est constituée, à commencer par l'unité de l'œuvre et, par conséquent, son identité et son intégrité²⁷. On peut y voir un défi, que certains conservateurs sont disposés à relever, mais sans entrer dans ce genre de considération ni sur les conséquences, heureuses ou malheureuses, qui pourraient en résulter, force est de constater que les raisons qui pourraient y conduire sont masquées par les effets des habitudes qu'incorporent nos modes de perception des objets, et tout particulièrement de ceux qui sont estampillés «art».

Les «œuvres» avant-gardistes les plus typiques, en particulier celles qui sont liées à Dada²⁸, sont composées d'éléments hétéroclites de fonction indépendante, voire déstructurante au sein des ensembles que cependant ils constituent : le montage s'est substitué à la composition. Le plus souvent, toutefois, la perception leur restitue l'unité qui leur fait défaut : les lois de la *Gestalt* s'y superposent, et c'est l'une des raisons pour

26. La notion d'*œuvre* est tellement liée à l'idée d'un accomplissement et d'une unité qui lui confèrent son identité qu'on a scrupule à l'utiliser pour des pratiques dont l'objectif était d'en finir avec les attendus et les implications qui en font partie.

27. Notions qui, avec celle d'*authenticité* sont au cœur de la démarche du conservateur-restaurateur, telle qu'elle est généralement codifiée.

28. Je n'ignore évidemment pas qu'au sein de ce qu'on appelle l'«art d'avant-garde», tout n'est pas égal, de ce point de vue.

lesquelles elles sont plus ou moins aisément rapatriées dans le champ ordinaire de l'art. Pour le genre de question auquel un conservateur-restaurateur doit faire face, le problème se pose toutefois d'une façon plus vive, et il n'en va pas différemment pour une bonne partie des œuvres « contemporaines ». L'un des éléments majeurs de l'hétérogénéité caractéristique et déstructurante des œuvres avant-gardistes réside dans la nature des matériaux choisis voire dans leurs composantes technologiques²⁹. Dans une œuvre canonique, caractérisée par son unité, l'opération conservatrice ou restauratrice suppose certes que soit discerné le jeu des parties entre elles, la manière dont elles sont hiérarchisées dans la composition, etc., mais l'attention n'en reste pas moins tournée vers le tout auquel elles conspirent, et par conséquent les relations *internes* qui existent au sein de ce tout. Dans un « montage », il en va différemment ; le fonctionnement n'est pas de même nature, et les composantes ne jouent pas entre elles – ou pas entièrement – de la même façon : de manière générale, il faut substituer au principe des relations internes celui de relations *externes*³⁰. Or, ce simple fait change tout. Non seulement il remet en question le principe d'unité inscrit au cœur des méthodes traditionnelles de la conservation et de la restauration, mais il met en échec l'un de leurs présupposés majeurs, étroitement lié à la dimension auratique des œuvres : celui de leur *authenticité*. Sur cette question, l'inspiration fondatrice de ces pratiques n'est pas parfaitement claire ; s'y exprime une propension à favoriser le caractère unique des œuvres et, dans une certaine mesure, leur caractère autographique, raison pour laquelle conserver et restaurer excluent toute initiative visant à réparer. Nul ne saurait dire que les conservateurs et les restaurateurs se le sont toujours

29. Voir Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Questions théoriques, 2007.

30. Voir Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, op. cit.

rigoureusement interdit. En stricte orthodoxie, toutefois, et à en juger par les soucis qui dominent les pratiques actuelles, nul n'est supposé déroger à ce principe. Il en résulte des situations étranges, paradoxales et parfois franchement cocasses. Que faut-il faire, par exemple, lorsqu'une « pièce » d'un dispositif, altérée ou hors de fonctionnement, prive ce dispositif d'un fonctionnement optimal ou lui interdit de fonctionner ? Si l'on pouvait la considérer comme une « lacune », elle pourrait à la rigueur se voir appliquer les principes établis par Cesare Brandi à ce sujet³¹. À défaut, on se mettra donc en quête d'une possibilité qui préserve l'authenticité de la pièce en question, de manière à ce que l'opération ne s'apparente pas à une « réparation ». Mais quel sens y a-t-il, exactement, à se refuser de remplacer une pièce mécanique ou électronique par une autre, dès lors qu'elle remplit les mêmes fonctions³² ?

Le fait que généralement l'on s'y emploie montre à l'évidence que sous prétexte d'authenticité, on substitue à une « œuvre » qui en menaçait ou en subvertissait l'idée, une vision qui en occulte la banalité constitutive, autant que ce qu'il y avait en elle de transitoire et de contingent. Certains en tireront la confirmation de ce qu'il y a de dérisoire et d'essentiellement fétichiste

31. *Idem*, chap. II. « Combler » une lacune revient à produire un « double » et, par conséquent, à porter atteinte au caractère réputé « irreproductible » des œuvres (voir plus haut).

32. Ce genre de situation présente en réalité tous les caractères d'un dilemme : ou bien, en effet, le dispositif dont il s'agit – une installation interactive, par exemple – est considéré dans sa fonction, auquel cas l'essentiel est d'en préserver la fonctionnalité, mais, dans ce cas, le remplacement d'un élément paraît priver le dispositif de son « authenticité », ce qui signifie que son identité en est entamée ; ou bien on considère le dispositif à la manière d'un objet, on privilégie ce qu'il présente d'unique, voir d'autographique, et on s'interdit d'en rétablir la fonctionnalité.

dans le syndrome de la conservation³³. Sans aller jusque-là, on peut y voir une expression du genre d'injonction auquel celle-ci est soumise, et, par la même occasion, du rôle qu'elle joue au regard du « monde de l'art », dans ses présupposés majeurs, et des intérêts dont elle est devenue un enjeu. La situation est toutefois à entrées multiples. La tendance à privilégier l'authenticité – et à s'interdire la réparation ou la reconstruction, toutes deux apparentées à la production d'un faux – trouve sa justification dans la propension à traiter les différentes parties de l'œuvre, y compris lorsque l'assemblage n'en est pas « organique », c'est-à-dire constitué sur des relations internes, sur le mode de l'originalité et de l'unicité. Sitôt qu'ils sont mobilisés à des fins artistiques, les moyens technologiques sont investis de cette finalité. Les croyances d'arrière-plan qui se laissent ici entrevoir opposent les arts et les techniques, conformément aux principes sur la base desquels s'est construit l'art autonome, en dépit des démentis qu'il n'a cessé de s'infliger et de l'absurdité que cette distinction recouvre. À côté de cela, toutefois, l'intérêt que portent les conservateurs et les restaurateurs aux technologies, et notamment aux « nouvelles technologies » ne cesse de croître. Cet intérêt va de pair avec un intérêt pour l'art contemporain et, bien sûr, pour les outils que les sciences et les techniques offrent aujourd'hui dans ce domaine, y compris pour des tâches très traditionnelles, celles qui sont tournées vers les chefs-d'œuvre du passé, notamment. L'un des sujets majeurs de débat est ainsi celui de l'obsolescence des moyens techniques issus de la numérisation et d'Internet. Il est clair que les possibilités sur lesquelles ils ont ouvert obligent à poser à nouveaux frais les questions relatives à la documentation, et certainement

33. Voir Filippo Fimiani, « L'art désœuvré, modes d'emploi, entre esthétique et théorie de la restauration », *Aisthesis*, année 3, n° 1, 2011, ainsi que Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Gallimard, « Folio », 2004.

aussi celles qui concernent les arts et les rapports entre les arts, sans parler de leur diffusion et des modes d'existence qui leur sont ainsi offerts³⁴. Mais il n'en est pas moins clair que les problèmes qui se posent dans ces différents domaines, à commencer par celui de la conservation et de la restauration, ne sont pas d'ordre technique : ils sont posés par la manière dont les techniques et le monde technique ont investi les arts, mais ce ne sont pas des problèmes *de nature* technique. Or, paradoxalement – si l'on en juge à partir des rapides observations précédentes –, tout se passe comme si les technologies se trouvaient investies d'une nouvelle aura, comme en témoigne la tendance à inclure dans une histoire, une généalogie voire une archéologie, les différentes phases qui ont marqué l'évolution des techniques numériques et computationnelles depuis leur émergence dans les années 1970³⁵.

34. Ces problèmes, qui demandent la mise en place de procédures lourdes et coûteuses, sont liés à l'usage du numérique pour tout ce qui touche à la documentation et à l'archivage, voire, bien sûr, aux usages qui en sont également faits par des artistes. Ces problèmes se sont toujours posés. Il se trouve seulement qu'ils se posent de façon encore plus aiguë là où la digitalisation a été adoptée, la durée de conservation étant généralement plus courte que celle qu'offraient les moyens traditionnels comme le papier ou les enregistrements sur bandes magnétiques, par exemple.

35. Le projet d'«Archéologie des médias» de l'École d'art d'Avignon en constitue une illustration. Le propos en est le suivant : «L'archéologie des médias est un courant de recherche qui rassemble un certain nombre de chercheurs en *media studies* se désignant eux-mêmes comme "archéologues des médias". Dans une approche influencée par l'archéologie du savoir de Michel Foucault et par la théorie des médias, ces chercheurs s'intéressent aux machines médiatiques (qui communiquent ou mémorisent) qu'ils cherchent, comme des archéologues, à exhumer en même temps que leur environnement social, culturel et économique. Ces recherches se sont en grande partie développées en lien étroit avec l'histoire de l'art, une des questions soulevées étant la pérennité (matérielle et intellectuelle) des œuvres d'art qui, depuis plusieurs décennies, font largement appel à ces machines médiatiques et au numérique» (<http://matap.hypotheses.org/213>).

Ce type de projet trouve un éclairage dans la propension à étendre le concept et la pratique de la patrimonialisation bien au-delà des sphères traditionnelles, à la faveur d'un traitement du « présent » et du « contemporain » dans lequel s'illustre la transitivité artistico-culturelle dont il a déjà été question. Qu'il englobe les techniques et les sciences, il n'y a probablement là rien que de très naturel. Ce que cette évolution présente d'étonnant tient plutôt à la façon – passablement contradictoire – dont les objets qui en bénéficient sont auratisés, conformément à une logique de la collection et de la muséification qui a déjà retenu notre attention.

Les objets culturels sont tous potentiellement candidats à leur patrimonialisation ; l'examen qu'ils doivent passer à cette fin, et qui en multipliera les effets, est subordonné à une condition d'aura préalable. Cette possibilité – cette « opportunité », comme on dirait certainement – ne répond à aucune condition naturelle ; elle dépend de mille facteurs, et elle irrigue de façon différenciée la totalité de nos cultures. Elle est un facteur de plus-value spécifique que réclament les perspectives ordinaires de plus-value, sur un plan économique et financier. Dans le « monde de l'art », elle constitue un élément majeur du fonctionnement des musées, des galeries, des expositions et du marché de l'art. La conservation et la restauration, le patrimoine et le souci patrimonial à l'échelle de la planète en sont des chevilles ouvrières entièrement solidaires. L'art donne peut-être ici l'exemple, de façon ostentatoire et discriminante : l'aura lui est essentielle. Il n'y a pas d'art sans aura, mais il s'agit d'un fait qui ne concerne probablement pas le seul marché de l'art : il n'y a peut-être plus de marché sans aura !

XI. EXPOSITION, SCÉNARISATION : LE SPECTATEUR ASSISTÉ

Le fonctionnement du marché de l'art a depuis longtemps mis l'activité de signalement de la qualité non pas dans les mains d'un acteur particulier, mais dans celles d'une coalition d'acteurs qui ont des liens directs pour agir efficacement.

Pierre-Michel MENGER¹

L'exposition constitue la matrice de présentation des œuvres, dans les différents modes d'activation qu'elle recouvre². En mobilisant les ressources propres aux lieux ordinairement réservés à cet effet, elle joue un rôle majeur dans la manière dont les œuvres sont perçues ou dont on en fait l'expérience. Ces différents points gagneront à être situés dans leur contexte économique, en un sens ou une extension plus large que celui des expositions d'art ou des musées proprement dits.

-
1. Pierre-Michel Menger, entretien avec Raphaël Cuir, *Art Press* n° 405.
 2. Je renvoie au chapitre « Exposer », dans *Art et facteurs d'art*, *op. cit.* et aux opérations d'« auratisation », évoquées à l'occasion de l'exposition collective *Erre, variations labyrinthiques* du Centre Pompidou de Metz (curat. Guillaume Désanges et Hélène Guenin, 12 sept. 2011- 5 mars 2012), ainsi qu'à mon article : « Grammaires de l'exposition », dans *Art Press : L'Exposition*, et de manière plus générale, sur l'exposition, au livre de Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'exposition*, « Lignes d'art », PUF, 2009.

Une erreur consisterait à distinguer deux types d'œuvres, selon qu'elles paraissent naturellement pourvues de qualités auratiques ou qu'elles réclament des opérations spéciales destinées à leur apporter ce qui leur manque. Certains propos, émanant de certains commissaires, notamment, pourraient conduire à le penser³. Maurizio Ferraris adopte à cet égard une attitude ségrégationniste. *Grosso modo*, le défaut de beauté naturelle aurait pour conséquence un ensemble d'interventions cosmétiques dont la plupart des expositions d'art contemporain apportent selon lui la démonstration. Une telle distinction paraît difficilement tenable; elle conduit à toutes sortes d'absurdités⁴; elle repose en outre sur un présupposé assez peu défendable, celui qui consiste à attribuer aux objets ou aux pratiques qui entrent dans la catégorie « art » des propriétés spéciales qui en feraient des candidats légitimes à l'appréciation, à la différence de ceux que rien ne qualifie pour cela. Non seulement l'*essentialisme*, voire le *réalisme* impliqué dans cette position ne permet pas de faire la différence entre les uns et les autres; il est littéralement inopérant, mais le simple fait de le prendre au sérieux entraînerait *ipso facto* la disqualification d'une très large fraction de ce qui appartient pourtant bel et bien à l'art à nos yeux⁵.

3. Cf. *Art et facteurs d'art, op. cit.*

4. Voir Philippe Dagen, « Les nouveaux mécènes de l'art contemporain » (à propos de Paul McCarthy et des déclarations de Luc Ferry dans *Le Figaro*), *Le Monde*, 22 octobre 2014. L'absurdité est patente dans ce cas (celui de Luc Ferry) : l'art contemporain est « nul » et les artistes contemporains sont des imposteurs qui se moquent de tout le monde avec la bénédiction des pouvoirs publics. Un rappel d'épisodes malheureux de l'histoire devrait normalement conduire quiconque à réfléchir à deux fois avant de trancher de la sorte. On peut penser ce que l'on veut de tel ou tel artiste. On peut aussi pratiquer le principe de charité, et penser qu'on a affaire à des conduites et à des faits qui demandent à être placés sous un juste éclairage, ni plus ni moins.

5. Supposons admise cette distinction, comme fondée sur des propriétés immanentes aux œuvres, indépendamment de la nature de nos attentes et

C'est pourtant le choix que font certains auteurs, à des degrés divers. Pour certains, l'art prend fin avec le cubisme, les avant-gardes ou le pop art ? D'autres se refusent à dissocier l'art de la beauté ou des belles formes. Il est clair qu'aussitôt qu'on tient pour essentielle telle ou telle propriété attribuable à une œuvre ou à un type d'œuvre, on s'expose à rencontrer des œuvres qui la mettent en échec. Toute l'histoire est là pour en témoigner. Il vaut donc mieux considérer les choses autrement, les reconsidérer, et cesser de juger de ce qui « fait art » à partir d'un concept de l'œuvre qui le limite à des propriétés internes, intrinsèques, abstraction faite des conditions ou des facteurs qui concourent à cet effet de façon variable et à différents niveaux. Lorsqu'on se défait ainsi de ce type de schéma et qu'on se montre attentif à la façon dont les pratiques artistiques – celles-là même qui bénéficient de ce label dans l'espace public – ont miné le terrain depuis plus d'un siècle, à travers des processus de dés-essentialisation et de dé-susbtantialisation qui traversent à peu près tout le xx^e siècle, on peut mieux comprendre en quoi l'aura propre qui entoure le « contemporain » n'est pas le simple équivalent d'un cache-misère, et en quoi il y a bien, au contraire, dans la production d'aura, quelque chose qui appartient à la *facture* des œuvres et qui s'accorde aussi, il est vrai, dans les conditions que nous connaissons, avec les exigences du marché⁶.

de tout ce qui s'y trouve impliqué comment procédera-t-on pour faire la sélection ? De toute façon, si telle ou telle chose est estampillée « art », comme elle pourrait ne pas l'être, la raison ne peut pas en être dans un décret purement arbitraire qui engagerait le seul goût ou la seule volonté d'un individu ou de quelques individus. Refuser ce prédicat à un aussi vaste ensemble d'œuvres et d'objets que ceux qui ont été produits depuis un demi-siècle, c'est se condamner à ne rien comprendre aux conditions de son attribution, et par conséquent à notre engagement, *volens nolens*, dans cette attribution.

6. Ce qui revient à déplacer le point d'application de l'aura, sans précisément tomber dans le préjugé qui voudrait y voir une dimension factice des œuvres.

Cette production d'aura passe en réalité par la mise en œuvre d'un ensemble de facteurs et de processus qui ne se limitent pas à produire de la beauté. Les œuvres de la collection François Pinault, à la Punta della Dogana, à Venise, bénéficient de conditions de lumière et de mise en espace à peu près égales, qu'il s'agisse des sculptures de Mike Kelley ou de celles de Maurizio Cattelan, par exemple. Ces conditions induisent une atmosphère plutôt esthétisante qui s'annonce, dès l'entrée, avec les œuvres minimalistes de Donald Judd, dans un édifice soigneusement restauré et suffisamment dépouillé. L'aura particulière des « linceuls » de Cattelan (*All*, 2008) tient à une ambivalence qui les apparente à des gisants, faisant jouer une dimension aspectuelle qui n'apparaîtrait pas ou pas autant dans d'autres conditions. Leur « beauté » n'en est pas dissociable ; elle excède l'esthétique du lieu, en même temps qu'elle y trouve l'une de ses conditions. On a ici affaire à des facteurs auxquels les œuvres doivent leur mode de perception et l'attribution de propriétés qui restent ouvertes, mais n'en sont pas moins conditionnelles, à commencer par celles qui en font de l'art, et dont les conditions d'exposition et de scénarisation constituent un aboutissement. Il ne s'agit toutefois nullement de dispositifs qui pourraient être tenus pour extérieurs et factices, et dont l'influence nous priverait d'un regard attentif à leurs propriétés immanentes. Un tel regard n'existe tout simplement pas, faute de propriétés de ce genre.

La porte est étroite, car elle évite deux écueils majeurs : la facticité et la naturalité. L'aura, s'agissant d'art ou de ce que nous tenons communément pour tel, n'appartient pas à je ne sais quelle « nature » de l'objet ; elle n'est pas non plus liée à la seule perception qu'on en a ; elle appartient aux œuvres en ce que celles-ci intègrent les différents facteurs (les conditions de leur exposition en font partie) qui s'y trouvent exemplifiés.

Le scénariste et le commissaire

Les procédures de scénarisation n'en réclament pas moins une attention particulière. À première vue, les termes *scénographie* et *scénarisation* ne désignent rien de très neuf; ils recouvrent la mise en œuvre d'un ensemble de conditions qui sont celles de toute exposition, dès lors qu'on en choisit le thème⁷. Les modes d'activation des œuvres en dépendent, et si ces modes peuvent s'avérer de diverses natures ou se révéler très variables, on ne connaît pas d'exposition qui n'en dépende et n'en révèle en même temps l'importance et les effets. L'apparition de ces termes, comme d'autres du même genre – *curateur*, par exemple, qui s'est substitué à « commissaire » ne révélerait rien de plus qu'un changement de vocabulaire, comme il s'en produit dans tous les domaines, manifestant tout au plus la professionnalisation et l'évolution des formes de division du travail propres au « monde de l'art ». Ce dernier point ne fait d'ailleurs aucun doute. La place des musées et des centres d'art dans la culture; la croissance qu'ils ont connue, de manière intensive, le rôle reconnu à l'« industrie culturelle » dans le développement et la croissance économiques ont pour contrepartie une diversification des rôles qui s'accompagne elle-même de revendications spécifiques, à la mesure des compétences auxquelles cette diversification fait apparemment appel.

En réalité, le vocabulaire qui s'est imposé désigne des pratiques tout à fait réelles, mais surtout un ensemble d'éléments qui ont transformé les pratiques de l'exposition et jusqu'à sa matrice. Les sources de cette transformation renvoient, d'une part, à une redéfinition du rôle des musées adaptée aux finalités de l'« industrie culturelle », et, d'autre part, aux principaux épisodes qui ont marqué l'histoire de l'art et de la culture au cours du

7. Les récits ou la narrativisation en constituent une dimension importante.

xx^e siècle, en particulier après la Seconde Guerre mondiale⁸. Une attention à la « scénographie » est de nature à en mettre au jour les aspects et conséquences les plus significatifs.

Le terme *scénographie*, est-il besoin de le préciser, vient du théâtre et des arts de la scène. Il entre désormais dans le répertoire des métiers de l'exposition et fait également l'objet d'une formation particulière au sein de certaines écoles⁹. À côté de la *conservation*, de la *restauration* et du *commissariat d'exposition* ou *curating*, mais aussi de la *médiation* et de la *communication*, la *scénographie* participe donc, à sa manière et à sa place, à l'orientation et à la finalisation des tâches qui entrent dans le fonctionnement des musées, des galeries, autant que des foires et biennales en tous genres qui, de Venise à Miami et de Dubaï à Paris ou São Paulo, assurent la circulation de l'art contemporain. Comme les titres l'indiquent désormais, le récit – le scénario – en constitue un élément majeur. Ce que les usages auxquels le terme renvoie comportent de nouveau tient à

8. La période qui s'ouvre avec la fin de la Seconde Guerre mondiale voit apparaître une nouvelle fonction de l'art, des musées et de la culture, liée à la fois à des finalités de type démocratique fondées sur des aspirations qui sont en partie liées à la guerre (en France à la Résistance) et à l'émergence d'un nouveau marché – ou plutôt de deux types de marchés, celui des valeurs les plus hautes, qui existait déjà, mais qui prendra des dimensions inédites, et celui des « produits culturels », primitivement liés à une idéologie des loisirs. La lecture ou la relecture de *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, d'Henri Lefebvre, publié en 1968, se recommande ici tout particulièrement à l'attention.

9. Dans certaines écoles d'art au Québec, par exemple, le « design d'exposition » est intégré aux études de muséographie. À L'UQAC, le programme en est défini de la manière suivante : « Comprendre les principes et les processus fondamentaux de la communication muséographique. Développer une expérience du scénario afin de livrer messages et contenus et de répondre aux objectifs du projet d'exposition. Introduire les divers aspects de production d'une exposition ». Voir aussi Sandra Sunier, « Le scénario d'une exposition », *Publics et musées*, 1997, n° 11.

une redéfinition des rôles mentionnés ci-dessus, et à la manière dont les arts ont transformé les conditions de l'exposition.

Les commentaires généralement consacrés à ces termes manifestent une attention à la redéfinition des fonctions auxquelles ils sont associés et à la manière dont les pratiques de l'exposition se sont modifiées en conséquence. Un rapide coup d'œil sur cette littérature fait aisément apparaître l'importance accordée à certains traits de cette transformation : le « curateur » joue un rôle décisif qui apparente son intervention à celle d'un artiste et en fait un « auteur », d'où la signature ; il est amené à mobiliser les compétences et le talent de collaborateurs divers qui accordent une place de plus en plus importante à la scénarisation, etc.¹⁰ Ce type de description, aussi exact soit-il, elle échoue toutefois à cerner les attendus et les enjeux d'une situation qui reste le plus souvent prise dans un concept de l'« œuvre » qui n'a pas beaucoup évolué en dépit de la mise à mal que les pratiques artistiques lui ont durablement infligée.

De manière plus ou moins tacite, les commentaires factuellement les plus justes entérinent inopportunément une ontologie qui distingue l'« œuvre » – au cœur des soins dont on l'entoure – de ses satellites : les modes de présentation, de nature à en préserver les qualités et le statut. Il est clair que cette vision des choses, avec sa part de fétichisation, répond assez bien à ce que réclame le statut de marchandise. Elle ne diffère pas des attendus et des démarches qu'exigent le luxe et, de manière générale, tous les produits culturels¹¹. Ces attendus sont ceux de l'exposition, comme

10. Voir Claire Lahuerta, « La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement », *Marges, revue d'art contemporain*, 12, 2011.

11. On serait tenté de dire : tous les produits, tout court, comme le montrent les évolutions que le commerce a connues depuis les années 1950 et, par exemple, la naissance des premiers supermarchés. C'est la grande distribution qui, s'agissant des produits de consommation de masse, a significativement introduit le *merchandising*. Il suffit, pour mesurer la distance, de penser à ce

régime commun d'exhibition de ce qui se donne à admirer, dans un équilibre savant de proximité et de distance qui est une condition d'aura et l'un de ses effets. Les conceptions qui tendent à faire du curateur un auteur ou un artiste gagneraient toutefois à être placées sous un autre éclairage, à commencer par celui des rapports qui se sont confusément institués entre l'exposition et l'installation.

Économie de l'exposition / installation

L'ambiguïté de la position du curateur prend sa source dans le fait qu'il est l'organisateur d'une « exposition », au sens où il est supposé présenter à un public des « œuvres » identifiées comme telles, quels que soient par ailleurs les thèmes et les moyens qu'il choisit à cette fin. Qu'il en soit l'*auteur* – le « maître d'œuvre » – tient à la maîtrise qu'il a de ses choix et au fait que ces derniers, dans leur globalité, induisent des effets propres, d'une façon assez semblable à ce que réalise un metteur en scène au cinéma et au théâtre, avec le concours de tous ceux ou de toutes celles qui y contribuent, du directeur de la photographie à la costumière, au coiffeur ou à la coiffeuse, etc. Il y a, de ce point de vue, d'importantes analogies entre ce qui se passe pour une exposition d'art dans un musée et ce qui se passe sur une scène de théâtre, un plateau de cinéma, un studio photo, à l'occasion des séances de « *shooting* » ou un plateau de télévision. La différence réside apparemment en ce qu'un film n'est rien en dehors de tout cet affairement : il n'existe tout simplement pas, tandis que dans le cas d'une exposition, les « œuvres » qui en constituent l'indispensable élément préexistant à l'exposition, et sont créditées de propriétés qui en sont indépendantes.

qu'étaient les étagères ou les étalages du petit commerce dans les périodes antérieures – sans parler du « *packaging* », autant de mots qui parlent d'eux-mêmes (*horribile dictu*).

Or, toutes proportions gardées, c'est peut-être ce qu'il faudrait commencer par reconsidérer.

Plusieurs raisons militent en faveur de cette reconsidération. La première tient une fois de plus aux rapports de l'exposition et de l'installation. Celle-ci, considérée comme un acte artistique, se caractérise en ce qu'elle n'est pas subordonnée à la mobilisation d'objets artistiques préalables, bien que ce puisse être aussi le cas¹². Elle communique avec la performance – qui en constitue une dimension d'importance variable – et avec d'autres modes d'intervention artistique comme le land-art, dans la mesure où elle n'est pas limitée aux espaces internes ou institutionnels. Comme nous l'avons vu, ses sources sont liées à la fois à Duchamp, à Dada et au surréalisme, et plus globalement aux avant-gardes¹³, c'est-à-dire à des pratiques destinées à ébranler l'emprise de l'institution, et donc le régime de l'exposition. Certes, les avant-gardes ont conçu et organisé des expositions, mais comme le montre l'exemple quasi paradigmatique de l'Exposition internationale surréaliste de 1938, celles-ci ne se contentaient pas de rompre avec le concept de l'œuvre incorporé à la matrice de l'exposition; elles prenaient la signification d'une performance ou plus exactement d'une « manifestation » et la présence d'objets de destination non artistique, quoique détournés pour la circonstance, marque assez bien ce qui distingue une installation d'une exposition. Dans un cas, l'art est « dans la boîte », dans l'autre il est dans sa fabrication¹⁴.

12. Voir Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, 2005.

13. Parmi les expositions réalisées par les avant-gardes, citons la reconstitution de l'exposition constructiviste de la Société des jeunes artistes russes (*Obmokhu*) initialement organisée en 1921 (et considérée comme la première exposition constructiviste réunissant les œuvres de Rodchenko, Iogansson, Medunetzky, ainsi que Vladimir et Gorgii Stenberg).

14. Par référence à *Brillo Box*. Voir l'intéressant texte de Richard Shusterman à ce propos, et par rapport à l'analyse que Danto en a proposée : « L'art en boîte » dans *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. fr. F. Gaspari, PUP, 1999.

Les sources avant-gardistes de l'installation sont donc intéressantes en ce qu'elles ont déplacé le centre de gravité de l'art au bénéfice d'objets, de gestes et d'actes qui n'y étaient pas en eux-mêmes destinés, et au profit d'un type d'intervention qui, quoique pouvant se produire dans l'espace du musée, n'y était pas naturellement confiné. Il est inutile d'insister sur la dimension critique de ces pratiques. Le fait est que la matrice de l'exposition a subi des transformations en conséquence, en accueillant des installations, mais aussi des performances, des modes divers d'hybridation, et plus globalement en la tirant du côté de l'installation. Les pratiques curatoriales d'aujourd'hui en sont une conséquence. Analysées comme il convient, elles permettent de mettre en évidence l'impraticabilité du modèle traditionnel de l'« œuvre », conçue dans son insularité, et l'importance prise par l'ensemble des dispositifs et interventions qui, dans un système réglé de la division du travail, régissent désormais le fonctionnement général des arts.

Globalement – non sans rapport avec les processus constitutifs de l'économie de la culture dans son ensemble –, la part croissante prise par les arts allographiques dans le champ artistique, depuis une quarantaine d'années, et peut-être même avant, en intégrant au phénomène concerné le cas de la photographie et du cinéma¹⁵, est certainement l'un des facteurs clés des évolutions décrites et du passage de l'exposition à l'installation, comme paradigme majeur de la situation actuelle des arts. Les effets, dans le champ artistique et dans l'économie générale de la culture en sont d'autant plus remarquables qu'ils constituent l'un des traits d'union avec les modes de fonctionnement des économies de l'offre, et l'un

15. Voir les remarques de Nathalie Heinich dans *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.* L'économie du cinéma intègre, à bien des égards, les principaux aspects des conditions de production qui se sont étendues à d'autres arts au cours des dernières décennies.

des éléments majeurs de la transitivité et du *continuum* artistico-culturel qui en fait partie. En ce sens, aussi, le centre de gravité de l'aura s'est déplacé en mobilisant l'arsenal des ressources techniques qui paraissaient initialement la menacer. On l'a vu précédemment, il n'est pas jusqu'à l'obsolescence technique, aujourd'hui objet de tant de soucis, qui n'obéisse à une loi de ce genre, puisqu'elle transforme l'absence d'usage possible, l'usure ou la panne, en une sorte d'archive ou de vestige dont la valeur de témoignage justifie les soins qu'on lui porte.

Les formes de division du travail liées à ces transformations de la matrice de l'exposition n'ont toutefois pas pour seule source les ébranlements liés aux effets des avant-gardes, ni leur réintégration dans le fonctionnement esthétique des arts. Le travail des artistes s'est ouvert à des formes de monumentalité ou à des types de réalisation qui, outre les mains et les outils qu'ils mobilisent – dans l'intégralité de la panoplie des ressources techniquement disponibles –, requièrent des moyens matériels très importants et, le plus souvent, coûteux. À côté de la trivialité des moyens et des matériaux caractéristiques des avant-gardes, la « production » d'une bonne partie des œuvres des artistes qui dominent le marché est le plus souvent sans commune mesure. On a affaire à des processus et des moyens de création caractérisés par une division du travail poussée qui traverse la totalité de la chaîne, de la production à l'exposition, et par des budgets très importants qui les apparentent à ceux du cinéma. Dans une certaine mesure, la situation rappelle celle des ateliers de la Renaissance, à ceci près que le contexte social, économique et politique n'est plus du tout le même. C'est une raison de plus pour considérer que pour encore parler d'« œuvres », il faut en élargir le concept à l'ensemble des facteurs mobilisés pour parvenir à ce résultat¹⁶.

16. À titre d'exemple, on peut citer le travail réalisé par Yaël Kreplak : *L'Œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des pratiques esthétiques*

Ces conditions, rapidement caractérisées, rendent la situation des arts et leur présence dans l'espace public étroitement solidaires de la situation du marché, des investissements qu'ils impliquent – qu'ils émanent du public ou du privé – et, bien entendu, des attentes en matière de retour sur investissements. L'actualité artistique est aussi celle de l'argent, comme en témoignent les chroniques du journal *Le Monde* dans son supplément hebdomadaire « L'argent¹⁷ ». Seuls s'en étonnent ou s'en étonneront ceux qui ont fait de l'autonomie artistique leur bréviaire ou qui se refusent de considérer les conditions effectives des pratiques artistiques et du statut des arts dans l'espace social. Le curateur et le scénariste d'aujourd'hui, plus que le conservateur d'hier, incarnent les transformations que le champ artistique a connues à la faveur des évolutions qui ont marqué le capitalisme. Le curateur, l'artiste sont des entrepreneurs, et comme les entrepreneurs, il leur faut compter avec les ressources de la finance, ses caprices et ses attentes. La production d'aura en est un élément. Ce dernier ne confère pas aux arts ou aux œuvres une qualité réellement spéciale qui leur assurerait un statut à part, comme ce fut autrefois le cas. Il se marque en fait d'une qualité essentiellement subordonnée à des chiffres : leur *cash value*, leur prix sur le marché¹⁸.

et artistiques (thèse de doctorat, ENS Lyon, 2014). L'auteur y étudie les situations et les opérations impliquées dans l'accrochage d'une exposition à la Villa Arson, au titre d'une dimension des œuvres.

17. Ce supplément inclut assez régulièrement une chronique sur l'art et le marché de l'art, les prix des œuvres, etc. Ces rubriques font partie des informations économiques que les lecteurs sont supposés y trouver.

18. Il n'y a pas de mesure pour les écarts qui distinguent la valeur à laquelle s'échangent les œuvres d'une artiste peu connue ou moyennement connue et celle qu'atteignent les œuvres de ceux qui battent le haut du pavé.

Le spectateur assisté

L'expérience de l'art offerte dans les expositions, les foires et les musées est donc subordonnée à un ensemble d'opérations qui excèdent le seul travail ou le seul génie de l'artiste. L'aura qui les entoure est l'un des effets de ces opérations conjuguées dont font notablement partie les moyens mis au service de la scénarisation et de la médiation, elles-mêmes devenues des métiers. La médiation, sous toutes ses formes, a pris une importance accrue, directement liée à un rapport aux publics désormais quantifié. Ces faits sont connus. On doit toutefois les étendre à l'ensemble des moyens ou des canaux qui assurent aux œuvres une existence au-delà de leur présence physique. Les livres, les reproductions, traditionnellement, le cinéma, la télévision, Internet, etc. ne nous permettent pas seulement d'avoir connaissance des œuvres dont nous n'avons pas et n'aurions le plus souvent jamais une connaissance directe ; ils leur assurent une existence panmédiatique – une ubiquité – sans commune mesure avec celle qu'offraient les moyens traditionnels de reproduction. Le fait que ces possibilités ne soient pas subordonnées à une inscription physique et matérielle, au sens ordinaire de ces termes, qu'elles transcendent ou paraissent transcender l'espace et le temps, confère aux œuvres en question une existence à la fois banale et hors du commun. On peut y voir la source d'une familiarité qui accroît les effets de la présence réelle, lorsque celle-ci se concrétise dans une expérience particulière directe. *Fontaine* existait d'abord, comme photographie. On peut y voir un signe. La photographie d'un ready-made, associée à la légende qui s'est constituée autour du personnage de Duchamp, conditionne pour une large part la perception que je peux en avoir dans un musée. Simple, cette perception trouve dans les moyens mis en œuvre pour l'exposer et dans l'éventuel scénario forgé pour la circonstance un facteur d'aura supplémentaire. Dans

une exposition ordinaire, la présence d'objets, de documents, voire d'autres œuvres que celles de l'artiste exposé y contribue efficacement. C'est le tribut payé à l'installation, étroitement lié au ready-made. Les œuvres montrées dans une exposition ont en fait un statut de ready-mades assistés, à l'image de la Joconde *LHOOQ*. Le commissaire, le curateur, le scénariste, etc., ont en définitive pour tâche d'assister ou de préparer ces ready-mades particuliers que sont les œuvres d'art ou, de manière plus générale, les objets rassemblés à cette fin. On retrouve ici un trait qui nous avait semblé être celui des collections, « l'effet collection », la logique de la capillarité qui y joue et celle de la transitivité dans laquelle elle s'inscrit de manière plus générale. Le spectateur d'une exposition est un spectateur assisté ; celui d'une installation, bien qu'il soit supposé avoir abandonné son statut passif au bénéfice d'une interactivité qui marque la différence par rapport à l'exposition proprement dite, n'est libéré qu'en apparence¹⁹.

Que le spectateur soit ainsi « assisté » ne signifie pas qu'il est pris au piège. Ce qui est en question se rapporte plutôt à ce qu'implique l'effectivité de ce que nous nommons *œuvre, exposition, installation*, etc., c'est-à-dire en définitive de ce que nous mettons dans notre concept d'*art*. Dans tout cela, il ne s'agit pas, loin de là, du regard ou des seules capacités rétiniennes, mais d'une *expérience* beaucoup plus complexe et globale, qui mobilise nos capacités les plus diverses, et nous éloigne considérablement d'un modèle de la *contemplation* des œuvres que leur sublimité plaçait à distance, spatialement, temporellement, ontologiquement. L'immersion, l'interactivité, la proximité s'y sont substituées. Le spectateur assisté est un spectateur *impliqué*.

19. Voir Stéphanie Airaud (dir.), *Participa(c)tion*, Éditions du Mac/Val, actes du colloque organisé du 6 au 8 déc. 2013 au Mac/Val, 2014.

CONCLUSIONS

L'aura, dont les œuvres d'art ont cessé d'avoir le privilège, est confusément liée, au moins subjectivement, à la valeur que nous leur prêtons. Cette part subjective est telle qu'on a quelque difficulté à lui associer une objectivité. C'est l'une des raisons pour lesquelles, lorsqu'il s'agit des œuvres d'art, nous avons également coutume d'en distinguer la valeur et le prix. Une œuvre, tout comme un objet, il est vrai, peut être coûteuse et ne pas avoir pour nous de valeur, ou inversement, mais cet aspect des choses n'est pas déterminant. D'abord parce que, quant à la « valeur » reconnue à une œuvre, tenue pour distincte de son prix, il peut y avoir consensus¹ ; ensuite parce que son prix, lorsqu'il se démarque de la valeur qu'elle prend à *nos* yeux, apparaît généralement comme privé de justification, comme un non-sens et une absurdité. On peut y voir un signe, l'expression d'une revendication et d'une exigence – d'apparence morale – plaidant en faveur d'un prix qui soit l'expression de la valeur et s'identifie avec elle. L'inflation des prix auxquels le marché nous a habitués, le montant proprement exorbitant qu'atteignent certaines œuvres (anciennes ou contemporaines) peuvent être

1. C'est le nerf de l'argument de Hume dans son essai sur « La norme du goût », *Essais esthétiques*, *op. cit.*

considérés, certes, comme la manifestation d'un décrochage témoignant de ce qui distingue le prix de la valeur. D'un côté, on a le sentiment que la valeur des œuvres que nous aimons ou qui nous semblent incarner ce qu'il y a dans l'art de plus précieux et de plus élevé n'est pas chiffrable; elles sont en ce sens « sans prix »; d'un autre côté, leur prix les prive de ces vertus, puisqu'elles deviennent dès lors marchandises, et que ledit prix semble ne plus répondre qu'à des motifs et à des lois qui nous sont obscurs².

Nous pourrions nous en tenir là et penser que l'art n'est pas une affaire d'argent, et que les échanges monétaires répondent à d'autres motifs que ceux de l'amour de l'art. Il est pourtant très vraisemblable que les deux questions soient au contraire étroitement liées, comme elles le sont *de fait* et depuis très longtemps³. Observons, à l'instar de Luc Boltanski, que la dimension marchande des œuvres d'art et des objets apparentés – le fait, selon l'expression de l'auteur, qu'elles « changent de mains » et que cela se monnaie⁴ –, en même temps qu'elle les fait nécessairement entrer en relation avec l'ensemble des échanges économiques, se révèle souvent liée à des pratiques comme celle de la collection, en aval et/ou en amont, qui elles-mêmes produisent de la valeur. Ce rapport est loin d'être contingent. Dans les années 1960, on a vu se constituer des collections de photographie, à contre-courant d'une tendance qui ne s'était pas manifestée de la sorte jusque-là. Ceux qui se sont rendus

2. L'économie est une *obscura scientia* qui se dissimule volontiers sous une technicité de nature à dissuader quiconque de toute tentative de compréhension, alors qu'elle concerne très étroitement la vie de chacun.

3. Voir « L'art et l'argent », *La Force d'un malentendu*, *op. cit.*

4. Luc Boltanski, « La forme collection comme dispositif de mise en valeur », *Les Temps Modernes*, art. cit. Dès l'instant où une chose peut se voir affecter un prix ou dès lors que la monnaie est l'instrument de l'échange, cette relation est effective.

acquéreurs d'œuvres photographiques, même si c'est par goût, ont réuni à peu de frais des œuvres qui, ultérieurement, dans les années 1980 ou 1990, ont coûté beaucoup plus cher à ceux qui les ont achetées lorsqu'elles ont été remises en vente. Claude Berri a ainsi revendu l'intégralité de sa collection pour s'orienter ensuite vers d'autres acquisitions⁵. À considérer ce qui s'est alors passé du coin de la lorgnette, on a bien sûr le droit de penser que la plus-value réalisée a été calculée. Il est toutefois beaucoup plus intéressant d'observer que la constitution de ces collections a été un facteur déterminant du processus à la faveur duquel la photographie a pris une valeur (et pas seulement un prix, précisément) supérieure dans le monde de l'art, jusqu'à occuper désormais une place significative dans les collections publiques, les expositions ou les foires d'art contemporain. Les motivations ou les calculs supposés des acteurs ne sont pas le plus important, par rapport aux relations qui se constituent entre les pratiques de la collection et les échanges marchands, entre la valeur et le prix, d'une manière interdépendante⁶. Le goût et le profit, les pratiques d'amateurs et le souci des affaires ne s'excluent pas ; ils se combinent au gré des « opportunités », comme on dit significativement aujourd'hui. La valeur d'une œuvre n'est peut-être pas son prix et l'une ne détermine pas l'autre, mais toutes deux entrent dans des rapports qui ne sont qu'en apparence étrangers à la sphère des échanges économiques.

On comprend mieux, dès lors, la part de l'aura dans ces échanges, et même au-delà. On peut en résumer l'essentiel

5. Claude Berri a revendu sa collection en 2005, dix ans après l'avoir commencée dans les années 1990. Elle a été exposée à Arles en 2003, dans le cadre du Festival de la photographie. Parmi les photographes qui composaient sa collection : Raoul Ubac, Edward Steichen, Brassai, André Kertész, Hans Bellmer, Claude Cahun, Bernd et Hilla Becher, Gustave Legray, Man Ray, Bill Brandt.

6. Voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, *op. cit.*

de la façon suivante : la collection est un facteur auratique, au sens où elle confère aux objets collectionnés, en particulier dans les cas publiquement avérés et plus ou moins valorisés selon la personne du collectionneur, une signification et une aura que ne présenteraient pas les objets isolés. Les œuvres ou les objets collectionnés acquièrent une valeur qui se transforme en un prix, selon des règles ou de critères qui n'existaient pas au départ. On pourrait être tenté de croire que certains objets – les œuvres d'art ou un certain type d'œuvres – sont plus particulièrement destinés à cela. En réalité, rien ne permet de dire que les objets qui composent le « Mur de l'atelier » d'André Breton étaient destinés de quelque manière à être un jour vendus et exposés au Musée national d'art moderne⁷. Il en va de même de beaucoup d'autres choses, comme les œuvres d'art brut. Bien entendu, s'agissant de Breton, son aura propre en fut un facteur important. La notoriété ou la fascination qu'exercent certains personnages – c'est le cas des artistes, des « stars » de toutes sortes et des « puissants » depuis toujours – se communiquent aux objets qui appartiennent à leur *decorum*, ainsi qu'aux personnes qu'ils fréquentent. Les ventes aux enchères ne cessent d'en témoigner, de la guitare d'Elvis Presley à la Coccinelle du président uruguayen. La proximité joue, à cet égard, positivement ou négativement. Il s'agit d'un fait qui peut même jouer un rôle significatif dans la désignation des « chefs-d'œuvre », comme Belting l'a montré sur la base de quelques exemples, en particulier à propos du rôle de Breton dans la manière dont les *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, ont acquis le rang de chef-d'œuvre du cubisme⁸.

7. On peut aussi y voir un exemple de la transitivité précédemment évoquée.

8. Hans Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible*, *op. cit.* Il est à peine besoin de dire que c'est aussi une illustration de la logique de la transitivité qui préside à la plupart des transactions, dans tous les sens du terme. Les cas étudiés par

L'une des raisons majeures de la disjonction présumée de la valeur et du prix tient à leur disproportion, dès lors que le prix d'une œuvre est à ce point élevé que même les chiffres ne veulent plus rien dire⁹. On se délivrera de cette illusion en rapprochant ce qui se produit sur le marché de l'art de ce que l'on observe sur le marché du luxe – que personne, soit dit en passant, ne songerait à considérer comme extra-économique : les bijoux, les vins, etc. Quel rapport y a-t-il entre la valeur attribuée à un pomérol du point de vue de l'amateur, et les prix que ces vins atteignent sur le marché dès lors qu'ils bénéficient du label « grand cru¹⁰ » ? L'écart doit être à peu près le même que celui qui se creuse désormais entre la production d'un artiste reconnu mais vendant peu, et les œuvres qui caracolent sur le marché de l'art à un prix qui n'a plus aucune mesure. Cet écart, qui semble dans les deux cas incompréhensible, ne l'est qu'en

Belting sont intéressants, car ils mettent en évidence la part de toutes sortes de médiations au regard desquelles les critiques ou les écrivains jouent un rôle significatif – en même temps qu'ils produisent de l'aura par leur intervention, ils bénéficient d'un retour sur investissement par l'aura qui leur est rendue. Breton a contribué à placer l'œuvre de Picasso sous un éclairage favorable qui a contribué à la légende de Picasso ; ce faisant, il a nourri sa propre légende des effets de sa démarche.

9. En 2013-2014, le marché de l'art contemporain a atteint 1,5 milliard d'euros dans les ventes aux enchères publiques. Treize pièces ont dépassé les 10 millions d'euros et le *Balloon Dog* de Jeff Koons s'est vendu 38 millions d'euros. En 1987, les *Tournesols* de Van Gogh, l'artiste le plus cher, s'était vendu 39 millions de dollars.

10. Il existe désormais un « droit du luxe » qui, à peu de chose près, est celui des droits qui existent en matière de propriété artistique. On peut y voir un mixte de propriété artistique et de propriété industrielle. Les problèmes du « faux », c'est-à-dire des contrefaçons, se posent à peu près dans les mêmes termes que pour les œuvres d'art, quoique de façon différenciée, selon qu'on a affaire à des arts autographiques ou allographiques. La contrefaçon est un faux qui s'illustre dans un objet donné, tel ou tel sac, tel ou tel parfum, mais elle porte sur le type et non pas sur le *token*.

apparence, si l'on considère que les secteurs de l'économie sont contrastés, que les prix, s'ils se déterminent selon les lois du marché, c'est-à-dire de l'offre et de la demande, répondent à des investissements et à des perspectives de profit ou de rentabilité qui ne sont évidemment pas égales, et que ces mêmes écarts sont à la mesure des écarts de richesse¹¹.

L'idée qui a longtemps prévalu est celle qui consiste à inscrire les œuvres d'art dans une économie à part, ayant ses propres lois. Lucien Karpik parle ainsi d'une économie des *singularités*¹². Bien sûr, les œuvres d'art sont des objets singuliers dont la valeur est supposée dépendre de cette singularité, tout comme les objets qui appartiennent à la sphère du luxe et qui présentent aussi, bien qu'à un moindre degré, des caractères comparables. Karpik intègre ces données à sa réflexion, en faisant appel à la valeur particulière qui s'attache à des biens transmis par héritage, cette valeur ne pouvant être, la plupart du temps, chiffrée. En même temps, les aspects qu'il étudie, avec leur part de subjectivité, confirment le rôle que jouent des logiques de proximité et de capillarité symboliques¹³. La question qui se pose est de savoir si ce que l'on peut ainsi ranger du côté de la « valeur », en y intégrant l'attachement qualitatif et personnel à l'égard de certains objets, plaide en faveur d'une économie distincte de l'économie des biens standard ou si, au lieu d'en faire le principe d'une distinction exclusive de la « valeur » et du « prix », il ne faut pas y voir un élément de la constitution du prix, en considérant par conséquent que, loin de se distinguer ou de s'exclure, la « valeur » et le « prix » entrent également, l'une

11. Le cas du luxe, mais aussi et plus généralement le décrochage de la finance à l'égard de ce qu'on s'est mis à appeler l'économie « réelle » en constituant une composante.

12. Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, *op. cit.*

13. *Ibid.*

qualitativement et l'autre quantitativement, dans les processus de l'échange et, par conséquent, du marché.

L'objection qu'on pourrait opposer à cette manière de voir réside dans l'apparente incommensurabilité de ces deux prédicats dans des cas avérés; en réalité, on a toutes les raisons de penser – tout comme dans d'autres domaines dont le luxe fait éminemment partie – que si la dimension qualitative et subjective faisait défaut à ce genre d'objets, ils ne coûteraient pas ce qu'ils coûtent. Autrement dit, cette dimension qualitative et subjective, liée à leur aura propre, est un élément de leur prix. Plusieurs autres raisons militent en faveur de cette thèse. Des raisons liées aux conditions de la production et de la diffusion artistiques; d'autres, plus spécifiquement liées aux orientations du nouveau capitalisme. Dans un état des choses où les écarts de richesse se creusent de plus en plus, dans des proportions sans précédent, la consommation ne peut pas avoir le même sens, ni porter sur les mêmes objets pour tout le monde. Le «luxe» n'a pas le même sens pour qui appartient à un monde comme celui que Marshall Sahlins décrivait à propos de la préhistoire, et pour qui appartient à un «âge d'abondance» inégalement distribuée¹⁴. Celui ou celle dont les désirs se portent vers des biens de consommation courante, augmentés de tous ceux qui suscitent l'envie, ne parvient pas à comprendre ce que peuvent faire de leur argent les 1% des gens les plus riches de la planète, mais c'est en partie parce que «consommer» voire «vivre» ne signifie pas la même chose pour les uns et pour les autres. Cette incompréhension n'en est pas moins source de fascination, comme en témoigne une presse dont l'audience est essentiellement «populaire», et elle peut même expliquer l'intérêt porté à certains artistes ou à certaines

14. Marshall Sahlins, *Âge de pierre, âge d'abondance, économie des sociétés primitives*, trad. fr. T. Jolas, Gallimard, 1976.

œuvres, autant que l'initiative consistant à planter un « arbre de Noël » de Paul McCarthy au beau milieu de cette arène du luxe que constitue la place Vendôme, à Paris¹⁵.

Cette interdépendance de la « valeur » et du « prix » constitue un aspect significatif de tout ce qui s'achète et se vend, quoique à des degrés divers. Si les biens qui circulent sur le marché étaient exclusivement destinés à répondre à des besoins rigoureusement définis, les mêmes pour tous, tout serait sans nul doute beaucoup plus simple. On pourrait imaginer, dans tous les secteurs de la production, un état stable de la demande qui déterminerait strictement la nature de l'offre, selon une équation quantitativement définie. Aucune économie, là où ce mot a le sens que nous lui connaissons, n'a cependant jamais fonctionné de la sorte. L'échange des marchandises, et les mécanismes de formation des prix – sans entrer dans les thèses concurrentes qui s'affrontent à ce niveau¹⁶ – intègrent nécessairement des facteurs subjectifs sous la forme des motivations inhérentes aux conduites de consommation, aux choix vers lesquels elles se portent, sans compter la fameuse « confiance » dont toutes les théories du marché font désormais état. Autrement dit – et c'est évidemment d'autant plus le cas dans les « économies de l'offre » qui ont eu la faveur des théories libérales depuis Friedrich Hayek et Milton Friedman –, la concurrence, qui est partie intégrante des mécanismes du marché, joue sur les prix en même temps qu'elle intègre un vaste jeu de différences qui font précisément appel à des « préférences », c'est-à-dire à des « valeurs » dont l'échelle n'épouse pas forcément, en toute rigueur, celle des prix, mais qui ne peuvent pas en être complè-

15. Voir Emmanuelle Jardonnet, « Chiara Parisi : “Paul McCarthy n'est pas dans la provocation, mais dans la critique” », *Le Monde*, 21 octobre 2014.

16. On se souvient qu'il s'agit d'une question cardinale pour les théories économiques depuis Aristote.

tement distinguées, en raison du rôle qu'elles jouent dans les conduites de consommation. Les phénomènes que Jean Baudrillard décrivait dans *La Société de consommation*, autant que les principes auxquels Pierre Bourdieu faisait appel dans *La Distinction*, en constituent un aspect¹⁷.

Partant de là, il est permis de revenir aux *objets* et à ce qui les inscrit dans des conditions économiques¹⁸. L'idée défendue dans ce livre consiste à penser que l'aura qui s'attache à des objets comme les œuvres d'art est l'une des composantes de ce qui en fait la valeur, au sens économique du terme, et, deuxièmement, que les conditions qui entrent désormais dans leur mode de production et de diffusion sont également la source d'une aura spécifique. Nous pouvons revenir, de ce point de vue, à la double question que nous avons provisoirement abandonnée en chemin.

Les facteurs et les faits qui en témoignent concernent tout d'abord les conditions de la production et de la diffusion des objets et pratiques appartenant à la sphère artistique, c'est-à-dire

17. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Gallimard, « Folio essais », 1996 ; Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*

18. Voir *supra*, chap. vi. Observons seulement, sans y revenir, que dans le contexte de l'Italie du xv^e siècle, la détermination du prix des œuvres – généralement à partir d'une commande préalable – s'établissait en partie sur la base des moyens et matériaux utilisés, du temps passé, etc., autant d'éléments quantifiables. La notoriété de l'artiste n'était évidemment pas indifférente, mais son importance s'est accrue avec la signature et dans le contexte de rivalité qui s'est installé entre les ateliers et les artistes, sur un marché qui n'était pas encore le marché capitaliste, puisqu'il ne reposait pas sur un principe de profit, mais qui n'en a pas moins joué un rôle important. Un élément décisif, à cet égard, réside précisément en ce que les investissements auxquels est subordonnée la création artistique se conçoivent dans une logique qui est celle du « retour sur investissements », et, de ce point de vue, le facteur auratique n'est pas du tout négligeable, même s'il ne se chiffre pas. Il suffit de raisonner en termes de *conséquences* pour en convenir.

aussi de ce qui en autorise l'accès. Ces facteurs ne sont pas seulement importants en ce qu'ils en conditionnent l'existence – les « œuvres » n'existent qu'en relation à un contexte social qui leur apporte la reconnaissance sans laquelle on pourrait tout au plus leur accorder une existence « privée », sauf à opter pour un réalisme de type platonicien ou lewisien. Ces conditions, constitutives de ce qu'on appelle parfois le « monde de l'art », se sont profondément transformées au cours du xx^e siècle, sous l'effet conjugué des ressources mobilisées par les artistes et par les acteurs du monde de l'art – médiateurs en tous genres, critiques, commissaires, marchands, conservateurs, etc., ayant eux-mêmes vu leur population augmenter dans des proportions considérables, et la division du travail se transformer en conséquence –, des transformations du marché, en relation avec les mutations économiques, et de ce qu'on a l'habitude de considérer comme la démocratisation de la culture. Cette dernière expression, quant à ce qu'elle recouvre, retient l'attention, d'abord parce qu'il n'est pas certain que la « démocratisation » en question ne soit pas un leurre, ensuite parce qu'elle est corrélative d'une extension du champ des « biens culturels », elle-même liée à l'émergence de nouveaux marchés, ainsi qu'à une reconfiguration du champ de la culture dans son ensemble dont les « années Lang », en France, ont été une source majeure. Beaucoup de choses ont été écrites à ce sujet, tantôt pour en déplorer les effets, tantôt pour en célébrer la nature¹⁹.

À vouloir aller un peu plus loin dans ce genre d'enquête, on ne peut faire comme si pratiques et objets appartenaient à un champ unifié quant à leur régime propre de production, de fonctionnement, de diffusion et d'accès. Les relations des différents arts avec leurs publics respectifs ne sont pas de même nature, leurs publics

19. Par exemple, Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, « Folio essais », 1989.

peuvent se recouper, mais ne sont pas forcément les mêmes et au sein même d'un art donné (le théâtre, la musique, le cinéma, etc.), d'autres différences entrent encore en jeu qui, à leur tour, se déterminent en fonction des publics ou des types de publics. Ces différences se conjuguent à des inscriptions économiques propres qui s'articulent de diverses façons, d'une manière plus ou moins stable. La *nouveauté* en constitue un élément majeur, pris en compte comme tel, encouragé, valorisé, promu, dans les limites d'un fonctionnement qui tend toutefois à maintenir la stabilité des dispositifs, à la différence des grandes ruptures qui ont secoué le monde et le système des arts par le passé, la plupart du temps en relation avec des secousses politiques, nationales ou internationales. De ce point de vue aussi, la logique de l'art épouse celle d'une culture de l'horizontalité et du présent dont les attraits ne diffèrent pas fondamentalement de ceux qui commandent la circulation des marchandises. On se souviendra peut-être de ce que suggérait Marx lorsqu'il s'efforçait de concevoir les portes de sortie sur lesquelles les contradictions du capitalisme étaient supposées déboucher²⁰ : les économies de l'offre, adossées à une logique de la production et de la reproduction du désir, les lui ont offertes. Ce n'est probablement pas un hasard si les années 1960 marquent une étape décisive, sinon une issue, dans les évolutions des sociétés ayant survécu à la Seconde Guerre mondiale, sur le plan artistique, social et économique. On peut les considérer comme les années de la réelle sortie de la guerre, en dépit de la situation internationale d'alors et de ses derniers soubresauts²¹.

20. Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, *Œuvres*, trad. fr. M. Rubel et L. Évrard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

21. On me pardonnera ces approximations. Elles se rapportent au fait que ces années marquent un saut générationnel, la fin de la reconstruction et d'une certaine manière l'oubli des traumatismes ou des responsabilités dans la fièvre de la consommation. Les « après-coups » n'en font pas moins partie : le terrorisme en France (l'OAS), en Italie (les Brigades rouges), en

L'un des aspects majeurs des évolutions qui se sont produites sur le plan artistique concerne les arts *allographiques* et apparentés²². Il s'agit de ceux qui ont le plus intégré ou subi les effets des innovations techniques, du magnétophone à quatre pistes à la caméra Super 8, aux techniques d'enregistrement et de reproduction du son et de l'image, et à la numérisation²³. Chacun de ces arts ne s'en est que mieux prêté aux exigences et aux attentes d'un marché en expansion, en proie aujourd'hui à des soubresauts qui en compromettent le développement²⁴. Ce marché, celui du disque, du DVD, des concerts et des représentations, etc., est certainement celui qui s'est le mieux structuré en accord avec les règles et les usages de l'éco-

Allemagne (la bande à Baader), sans parler des impasses de la guerre du Viêt Nam et de la bipartition du monde en deux blocs. Ce qui se produit alors dans les arts, quelque interprétation qu'on en donne sur un plan «esthétique» restreint et formel, apporte les prémisses des rapports qui se sont ensuite noués entre les arts et la culture, en relation avec les développements du capitalisme, tels que nous en connaissons aujourd'hui les effets : une intégration accrue au marché d'activités qui ne lui étaient jusqu'alors qu'imparfaitement et partiellement subordonnées (les arts, bien sûr, mais aussi bien l'agriculture) ; une désintégration progressive des contraintes qui le contenaient encore dans des limites modératrices. Sur le plan économique, dans les sociétés libérales, la fin du keynésianisme et le succès de la «*reaganomics*».

22. J'utilise cette notion en ayant bien conscience qu'elle ne couvre qu'une partie des régimes de fonctionnement auxquels je renvoie, celle des «arts de la performance», *grosso modo*.

23. Il ne s'agit que de quelques exemples, peut-être parmi les plus significatifs. On sait, par exemple, qu'une partie des évolutions rapides que le jazz a connues après la Seconde Guerre mondiale sont étroitement liées aux possibilités offertes par le magnétophone à quatre pistes.

24. Je ne m'attarde pas davantage, sauf pour souligner la situation qui convertit des ressources inattendues de développement et de profit liées à Internet et à la numérisation en obstacles que les dispositifs techniques et juridiques de protection ne parviennent qu'imparfaitement à contrer.

nomie de marché. Sans s'y attarder, il est clair que les dispositifs de médiation, de promotion, de division du travail, etc., y jouent un rôle décisif, sur la base, toutefois, d'une logique du risque dont les effets affectent surtout les artistes, en dépit de réglementations et des dispositifs de protection sociale qui n'existent pas, loin de là, dans tous les arts. Pierre-Michel Menger en a fait la pierre de touche de ses travaux, en mettant notamment en relief un « principe d'indétermination » qui, singulièrement, dans le contexte économique actuel, prend la signification d'une composante paradigmatique de l'organisation du travail²⁵. Sur ce plan-là aussi, comme contribuent également à le montrer les travaux de Boltanski, les barrières qui érigeaient en sphères distinctes, voire antinomiques, le monde de l'art et celui du travail se sont affaïssés, parallèlement au *continuum* qui s'est instauré par ailleurs entre les espaces respectifs des arts et de la culture²⁶. Il en a résulté une nouvelle aura dont il est difficile de circonscrire exactement les frontières. Le thème récurrent et confus de la « créativité », dans le champ social et économique, dit assez bien les frustrations ressenties qui affectent la vie sociale, politique et professionnelle, en même temps que le transfert vers ces sphères d'expérience des attributs et de l'aura jusqu'alors réservés aux artistes et au monde de l'art. Les « créatifs », dans tous les domaines où ils jouent le rôle qu'on leur prête, bénéficient d'une aura qui ne se confond pas avec la simple notoriété ou le prestige, en ce qu'ils ne sont pas seulement associés à des positions sociales, mais à une valeur

25. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste et travailleur, op. cit.*, et *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Le Seuil, 2014.

26. Luc Boltanski et E. Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme, op. cit.* Ce n'est pas l'objet de ce livre, mais il en apporte une confirmation en montrant comment un langage (celui du « monde de l'art ») peut migrer vers un autre (celui du management et de l'entreprise).

exemplaire qui vaut indistinctement pour tous, et qui devient source de rêve et surtout d'*envie*.

Dans le cas des arts allographiques, la médiatisation comme condition d'une diffusion augmentée et d'une demande en conséquence, induit des effets multiplicateurs qui confèrent paradoxalement une aura aux artistes du hit-parade. Loin de priver les productions de leur aura, la multiplication – la «massification», si l'on veut – est productrice d'aura; elle crée les conditions d'un rapport, fait de proximité et de distance, d'identification et de retrait, qui se traduit dans une expérience particulière de présence et d'absence dont l'*ubiquité* diagnostiquée par Paul Valéry constitue l'élément déterminant, comme le montre à l'envi le succès planétaire des «réseaux sociaux» et d'Internet. Dans tous les cas où des processus de médiatisation sont à l'œuvre, l'image joue un rôle de premier plan. De l'image des magazines à celles d'Internet ou de la télévision, et jusqu'aux affiches ou aux clips de toutes sortes qui défilent sur les écrans, dans l'espace privé ou dans les lieux publics, les images reproductibles entrent en concurrence avec celles qui demeurent de nature autographique. L'exemple, là aussi, exerce ses effets auratiques, jusqu'à induire des comportements ou des habitudes liés aux identifications qu'ils suscitent et aux déconvenues qui en résultent. Les villes, dont Benjamin décrivait les réserves d'aura inattendues, sur le mode de la flânerie, avant les dérives situationnistes, sont investies par une culture standard qui joue sur les plaisirs des images et de l'identification à des images, et qui a produit son mode original de flânerie : le *zapping*.

Par comparaison, les arts autographiques semblent occuper les marges de la culture de masse et de l'économie qui lui correspond. Les arts allographiques se prêtent aisément à une analyse de nature à en décrire l'économie; leurs productions partagent avec la production marchande standard le caractère de la multiplicité, en dépit de ce qui singularise chaque

occurrence. Cette singularité reconnue et attendue de chaque interprétation, pour la musique, ou de chaque représentation, au théâtre, de la même œuvre, est ce qui permet de les ranger parmi les arts (bien que ce caractère ne leur appartienne pas exclusivement), mais elle fait également partie de ce qui leur assure une valeur économiquement conséquente. Le renouvellement lié au régime allographique est un élément de la demande et une composante nécessaire de l'offre, en même temps que de leur aura. La réitération ne lui fait pas obstacle. En même temps, les œuvres qui fonctionnent selon ce régime se prêtent à la reproductibilité, et même à une reproductibilité accrue par les ressources de la digitalisation, si bien que les œuvres y ont trouvé un moyen de transcender les contraintes de l'espace et du temps. L'allographie a ainsi connu une montée en puissance sans précédent. Les arts autographiques ne sont toutefois pas restés étrangers à cette évolution, mais leur économie en a été passablement bouleversée; elle a basculé du côté du luxe, comme pour répondre aux attentes et aux lois de deux « mondes » qui épousent curieusement les différences de régime des arts allographiques et des arts autographiques.



BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W., *Alban Berg ou le maître de la transition infime*, trad. fr. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1989.
- , *Culture Industry reconsidered* (1963), dans J. M. Bernstein (éd.), *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, Londres, Routledge, 1991, p. 99.
- , « L'industrie culturelle » (1963), trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, *Communications*, vol. III, n° 3, 1964.
- AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que le contemporain », trad. fr. M. Rovere, Paris, Rivages-poche, 2008.
- ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- ARISTOTE, *Les Politiques*, I, 5, trad. fr. Pierre Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 1990.
- BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. fr. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
- BELTING Hans, *Le Chef-d'œuvre invisible*, trad. fr. Marie-Noëlle Ryan, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 2003.
- , *Florence et Bagdad, Une histoire du regard entre Orient et Occident*, trad. fr. Naïma Ghermani et Audrey Rieber, Paris, Gallimard, 2012.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Œuvres* II, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
- , « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935 et 1938), trad. fr. Rainer Rochlitz, *Œuvres* III, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
- BENN Gottfried, « Expressionnismus », *Un poète et le monde*, trad. fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1965.
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, « La forme collection comme dispositif de mise en valeur », *Les Temps modernes*, Paris, Gallimard, n° 679, 3/2014.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011.

- BOUCHERON Patrick et GIORGIONE Claudio, *Léonard de Vinci. La Nature et l'Invention*, Paris, La Martinière, 2012.
- BISHOP Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOUVERESSE Jacques, *La Voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2001.
- BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, trad. fr. Monique Baccelli, Paris, Allia, 2011.
- BRIDET Guillaume et TOMICHE Anne (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.
- CAGE John, *Pour les oiseaux* [1976], entretiens avec Daniel Charles, rééd., Paris, L'Herne, 2002.
- CARROLL Noel, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- , *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- CLAIR Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2000.
- CUEFF Alain, *Warhol à son image*, Paris, Flammarion, 2008.
- DAGEN Philippe, « La prison d'Avignon dévore les œuvres d'art », *Le Monde*, 27 mai 2014.
- DAL DAGO Alessandro et GIORDANO Serena, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, 2001.
- DANTO Arthur, « Le monde de l'art », trad. fr. Danielle Lories, in Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- , *La Transfiguration du banal*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1989.
- , *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2000.
- DAVIDSON Donald, « A Nice Derangement of Epitaphs », *Truth, Language and History: Philosophical Essays*, Introduction by Marcia Cavell, Oxford, Clarendon Press, 2005 ; trad. fr. Jean-Pierre Cometti, Questions théoriques, à paraître.
- DEBRAY Cécile, *Marcel Duchamp, la peinture même*, Éditions du Centre Pompidou, 2014.
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- , *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.
- DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », trad. fr. Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier, *Tracés. Revue de sciences humaines*, 178, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

- DOMINO Christophe, *Gilles Mabé, monographie*, Paris, Jean-Michel Place, 2011.
- DUTHUIT Georges, *Le Musée inimaginable*, 2 vol., Paris, José Corti, 1958.
- FERRAIS Maurizio, « Esthétique naturalisée et art culturalisé », dans Jacques Morizot (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, PUR, 2014.
- FIMIANI Filippo, « L'art désœuvré, modes d'emploi, entre esthétique et théorie de la restauration », *Aisthesis*, 1/2011 (<http://www.aisthesisonline.it/art-desoeuvre-modes-d-emploi-entre-esthetique-et-theorie-de-la-restauration>).
- FINKIELKRAUT Alain, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989.
- FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. fr. Yves Cantraine, Frank Pierobon, Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- FUKUYAMA Francis (1992), *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2009.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. I et II, Paris, Le Seuil, 2004.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- , « L'activation », *Nelson Goodman et les langages de l'art*, Paris, *Cahiers du musée national d'art moderne*, 41, 1999.
- *L'Art en théorie et en action*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.
- GREENBERG Clement, « Kitsch et avant-garde », *Art et culture*, trad. fr. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1990.
- GUEZ, Emmanuel et l'ESAA (École supérieure d'art d'Avignon), « Archéologie des médias », *MCD#75*, sep.-nov. 2014.
- HARTOG François, *Régime d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2012.
- HEINICH Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2012.
- *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.
- *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de sciences humaines », 2014.
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification, enquête sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.
- HONNETH Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2013.
- , *La Réification*, trad. fr. S. Haber, Gallimard, « NRF essais », 2007.
- HUME David, « La norme du goût », trad. fr. Renée Bouveresse, *Essais esthétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

- IBARLUCIA Ricardo, « À quoi servent les chefs-d'œuvre », *Il Particolare*, 2013.
- KAPROW Allan, *Art as Life*, Thames and Hudson, 2008.
- KARPIK Lucien, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
- KLAGES Ludwig (1922), *Vom Kosmogonische Eros*, Bonn, Bouvier, 1988.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. fr. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 2000.
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste* (1934), trad. fr. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010.
- LAHUERTA Claire, « La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement », *Marges*, 12, 2011.
- LEFEBVRE Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968.
- LEQUEUX Emmanuelle, « Marina Abramović, le gourou de la performance », *Le Monde*, 10 janvier 2014.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques, l'invention de la célébrité*, « L'épreuve de l'histoire », Paris, Flammarion, 2014.
- MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince*, trad. fr. d'Avenel, Edmond Barincou, Dreux du Radier et Jacques Gohory, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- MAISONNEUVE Cécile, *Florence au xv^e siècle. Un quartier et ses peintres*, Paris, INHA-CTHS, 2012.
- MALRAUX André, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1955.
- MARCADÉ Bernard, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007.
- MARCUSE Herbert, *Vers la libération*, trad. fr. Jean-Baptiste Grasset, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- , *Contre-révolution et révolte*, trad. fr. Didier Coste, Paris, Le Seuil, 1973.
- , *La Dimension esthétique*, trad. fr. Didier Coste, Paris, Le Seuil, 1979.
- MARGOLIS Joseph, « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », trad. fr. P. Steiner, in Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine, art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2009.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du parti communiste, Œuvres I*, trad. fr. et dir. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil, 2003.
- MICHAUX Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2011.
- MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, vol. I, trad. fr. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 2004.
- , *Essais*, trad. fr. Philippe Jaccottet, Le Seuil, 1985.
- OSBORNE Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, Londres, 2013.
- PARTOUCHE Marc, *La Lignée oubliée*, Al Dante, 2008.

- POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987.
- POUVET Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.
- QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.
- RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments. Son essence, sa genèse*, trad. fr. Daniel Wieczorek, Paris, Le Seuil, 2013.
- ROCHÉ Henri-Pierre, *Carnets*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1990.
- SAHLINS Marshall, *Âge de pierre, âge d'abondance, économie des sociétés primitives*, trad. fr. T. Jules, Paris, Gallimard, 1976.
- SHUSTERMAN Richard, « L'art en boîte », *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. fr. Fabienne Gaspari, Pau, PUP, 1999.
- SMITH Terry, « Contemporary Art and Contemporaneity », *Critical Inquiry*, 32, été 2006.
- TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2009.
- VALÉRY Paul, « La conquête de l'ubiquité », 1928, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- , « Pièces sur l'art », *ibid.*
- , « La crise de l'esprit », *ibid.*
- VALLIER Dora, *Art, anti-art et non-art*, Caen, L'Échoppe, 1986.
- VASARI Giorgio, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.), rééd. Arles, Actes Sud, 2005.
- WALLERSTEIN Immanuel, *Comprendre le monde, introduction à l'analyse des systèmes-mondes*, trad. fr. Camille Horsey, avec la collaboration de François Gèze, Paris, La Découverte, 2006.
- WILDE Oscar, *Le Déclin du mensonge*, trad. fr. Hugues Rebell, Paris, Allia, 1998.
- ZILSEL Edgar, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (1926), trad. fr. M. Thévenaz, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- ZOLA Émile, *La Bête humaine* [1890], préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

INDEX DES NOMS

- ABRAMOVIĆ, Marina 96, 159, 166, 167, 169 ;
Marina Abramović Institute 169
- ADORNO, Theodor W. 74, 91, 109, 116, 142
- AGAMBEN, Giorgio 54, 112
- ARAGON, Louis 39, 42, 43, 227
- ARASSE, Daniel 194
- ARENSBERG, Walter 77
- ARISTOTE 130, 218
- ARMAN 113
- ARNAULT, Bernard 170
- AUSTIN, John Langshaw 162
- BAIN, Alexander 12
- BALL, Hugo 106
- BAUDELAIRE, Charles 42, 54
- BAUDRILLARD, Jean 219
- BAXANDALL, Michael 120
- BECHER, Bernd et Hilla 213
- BELLMER, Hans 213
- BELTING, Hans 11, 42, 102, 118, 137, 161,
190, 214, 215
- BEN (Benjamin Vautier, dit —) 113
- BENJAMIN, Walter 15, 17, 18, 19, 20, 22, 25,
27, 31, 32, 42, 43, 48, 49, 101, 139, 145,
146, 157, 158, 160, 167, 168, 178, 184,
185, 187, 189, 224
- BENNI, Gottfried 93
- BERRI, Claude 213
- BEUYS, Joseph 81, 140, 160
- BISHOP, Claire 205
- BISPO DO ROSÁRIO, Arthur 176
- BLACK MOUNTAIN COLLEGE, LUC 14, 41,
59, 116, 173, 174, 179, 212, 223
- BOLTANSKI, Luc et ESQUERRE, Arnaud 76,
81, 142
- BORGES, Jorge Luis 124
- BOUCHERON, Patrick 119
- BOURDIEU, Pierre 14, 91, 119, 219
- BOURGEOIS, Caroline 91, 181
- BRANDI, Cesare 187, 192, 193
- BRANDT, Bill 213
- BRASSÁI (Gyula Halász, dit —) 213
- BRETON, André 42, 43, 214, 215
- BRIDET, Guillaume 104, 228
- BRUNELLESCHI, Filippo 125
- BÜRGER, Peter 12, 22, 75, 76, 112, 123, 138,
143, 144, 153
- CAGE, John 74, 75, 76, 93, 171, 172
- CAHUN, Claude 213
- CARROLL, Noel 31, 76, 154
- CARTIER (Fondation —) 60
- CASTÉRA, Grégory 135, 154
- CLAIR, Jean 133, 165
- CLARK, T. J. 91
- COLARD, Jean-Max 124
- COMTE, Auguste 52
- CONSORTIUM, LE — (Xavier Douroux,
Franck Gautherot et Éric Troncy) ;
C'est arrivé demain 56
- CUEFF, Alain 34
- CUNNINGHAM, Merce 93
- DADA Voir chap. v, p. 101-113 ; et p. 22, 49,
76, 92, 102, 103, 104, 105, 106, 108,
109, 110, 111, 112, 113, 133, 191, 205,
235, 236
- DAL DAGO, Alessandra 48
- DANTO, Arthur 11, 38, 42, 44, 52, 65, 66, 77,
94, 95, 111, 118, 128, 139, 149, 158, 205
- DAVIDSON, Donald 10, 83

- DEBUSSY, Claude ; *Prélude à l'après-midi d'un faune* 33
 DE DUVE, Thierry 140
 DELEUZE, Gilles 29, 139, 231
 DEL VERROCHIO, Andrea 119
 DÉSANGES, Guillaume ; *Erre, variations labyrinthiques* 197
 DEVAUTOUR, Paul 123, 124
 DEWEY, John 80, 82, 84, 142
 DICKIE, George 11
 DIDI-HUBERMAN, Georges 17, 40
 DOMINO, Christophe 180
 DUCHAMP, Marcel Voir chap. vi, p. 133-144, et p. 15, 24, 38, 49, 65, 68, 76, 77, 78, 84, 93, 97, 98, 102, 106, 107, 108, 145, 159, 163, 165, 205, 209, 236 ; *Fontain(e)* 38, 77, 97, 98, 209 ; *LHOOQ* 210 ; ready-made 24, 37, 42, 43, 75, 98, 140, 163, 209, 210, 228
 DUTHUIT, Georges 49
 EVOLA, Julius 106, 107
Exposition internationale surréaliste de 1938 205
 FERRARIS, Maurizio 18, 19, 24, 198
 FINKIELKRAUT, Alain 220, 229
 FOSTER, Hal 36, 45, 113, 229
 FOUCAULT, Michel 95, 195
 FRIEDMAN, Milton 175
 GENETTE, Gérard 128, 163
 GIORDANO, Serena 48
 GLICENSTEIN, Jérôme 197
 GOETHE, Johann Wolfgang von 51
 GOODMAN, Nelson 23, 80, 84, 128, 146, 147, 182
 GREENBERG, Clement 90, 94
 GUÉNIN, Hélène ; *Erre, variations labyrinthiques* 197
 HABERMAS, Jürgen 89
 HARTOG, François 52, 55, 61, 67
 HAYEK, Friedrich 175, 218
 HEIDEGGER, Martin 49, 139
 HEINICH, Nathalie 33, 35, 38, 51, 62, 109, 206
 HENRY, Michel 139
 HE YUNCHANG 164
 HIRSCHHORN, Thomas 58
 HONNETH, Axel 13, 188
 HUGO, Victor 103, 105
 HUME, David 150, 151, 211
 HUYGHE, Pierre 121
 HUYGUE, Pierre 121
 IBARLUCIA, Ricardo 11
 IONESCO, Eugène 104, 105
 ISMORA, Manuel 124
 JANKÉLEVITCH, Vladimir 136
 JARRY, Alfred 92
 KAPROW, Allan 76, 81, 82
 KARPIK, Lucien 127, 216
 KERTÉSZ, André 213
 KIERKEGAARD, Søren 83
 KLAGES, Ludwig 24
 KLEIN, Yves 113
 KONGROSIAN, Richard 124
 KOONS, Jeff 8, 215 ; Balloon Dog 215
 KRAUSS, Rosalind 88
 KREPLAK, Yaël 135, 154, 207
 KRIS, Ernst 115, 117, 118, 120
 KURZ, Otto 115, 117, 118, 120
 LADY GAGA 169
 LAMBERT, Yvon 109 ; Collection Yvon Lambert en Avignon 39, 181 ; *La Disparition des lucioles* 40, 181-182
 LEGRAY, Gustave 213
 LEIBOVICI, Franck 135, 154
 LÉVÊQUE, Claude 38
 LILTI, Antoine 21
 LVMH 60
 LYOTARD, Jean-François 183 ; *Les Immatériaux* 183
 MACHIAVEL, Nicolas 177
 MAHÉ, Gilles 179, 180
 MAISONNEUVE, Cécile 118, 119, 125
 MALDINEY, Henri 139
 MALEVITCH, Kasimir 75, 92
 MALRAUX, André 49, 71
 MAN RAY (Emmanuel Radnitsky, dit —) 213
 MARCADÉ, Bernard 78, 97, 135, 136, 137
 MARCUSE, Herbert 84
 MARGOLIS, Joseph 66, 95
 MARINETTI, Filippo Tommaso 102, 106
 MARX, Karl 58, 91, 95, 104, 162, 221
 MCCARTHY, Paul 218 ; *Train Pig* 59 ; *The Tree* 218
 MEINONG, Alexius 161
 MENGER, Pierre-Michel 13, 41, 47, 197, 223
 MERLEAU-PONTY, Maurice 139
 MUSIL, Robert 40, 62, 68, 115, 116, 136, 137, 156, 186
 NAM JUNE PAIK 38
 NOORTHORN, Victoria 181
 OSBORNE, Peter 51, 53, 60, 61, 66, 67, 145

INDEX DES NOMS

OTTINGER, Didier ; *Le Surréalisme et l'Objet* 24
 PARTOUCHE, Marc 90
 PEIRCE, Charles Sanders 12
 PICABIA, Francis 103
 PICASSO, Pablo 214, 215
 PINAULT, François 59, 60, 170, 200 ;
 FONDATION FRANÇOIS PINAULT 181
 PINONCELLI, Pierre 38
 POUIVET, Roger 8, 31, 66, 147, 154, 182
 PRESLEY, Elvis 214
 PROUST, Marcel 30, 126
 RAUSCHENBERG, Robert 93
 REAGAN, Ronald ; *reaganomics* 175, 222
 RESTANY, Pierre 113
 RIBEYROL, Charlotte 97
 RICHTER, Hans 106
 RIEGL, Aloïs 49, 125, 176
 ROCHÉ, Henri-Pierre 134, 136
 ROCHLITZ, Rainer 15, 43, 48, 146, 227
 ROTELLA, Mimmo 38, 180
 ROUSSEAU, Henri (dit le Douanier —) 176
 SAHLINS, Marshall 61, 217
 SATIE, Erik ; *Gymnopédies* 33
 SCHWITTERS, Kurt 106, 107, 110
 SERRANO, Andres ; *Piss Christ* 109, 128
 SHERMAN, Cindy 167, 168
 SHIYAN LI 164, 165
 SMITH, Adam 13

SMITH, Terry 87
 STEICHEN, Edward 213
 TOMICHE, Anne 104
 THATCHER, Margaret 175
 TZARA, Tristan 76, 103, 106
 UBAC, Raoul 213
 VALÉRY, Paul 20, 34, 71, 73, 178, 224
 VALLIER, Dora 94, 142
 VAN GOGH, Vincent 139, 215
 VASARI, Giorgio 117, 124, 125, 136, 166
 VEILHAN, Xavier 56-57
 VILLEGLÉ, Jacques Mahé de La —, dit
 Jacques — 180
 VINCI, Léonard de 119
 WARHOL, Andy 34, 38, 44, 65, 139, 158, 180,
 189 ; *Boîte Brillo* 38 ; *Brillo Box* 205 ;
 Marilyn Monroe 34 ; *Time Capsules*
 [couverture] 180
 WEBER, Max 89
 WILDE, Oscar 30
 WITTGENSTEIN, Ludwig 4, 11, 68, 159
 WOLLHEIM, Richard 128
 WUTZ, Maria 124
 YOON JA CHOI 124
 YVES SAINT LAURENT 53
 ZHAN HUAN 170
 ZILSEL, Edgar 115
 ZOLA, Émile 29

TABLE

Avant-propos	7
I. Des nouvelles de l'aura	17
De l'exposition à l'installation	22
L'aura technologique	25
L'immatériel, le virtuel et l'éphémère	28
L'autographe et l'allographe	32
Transitivité et compatibilité	35
Le continuum artistico-culturel	39
La matrice de l'installation	41
Marchands d'aura	48
II. « Le vivace et le bel aujourd'hui »	51
La norme du contemporain	56
L'internationalisation et le « contemporain »	60
L'art-contemporain : en un seul mot!	63
III. Le divorce de l'art et de l'histoire	71
Le temps des avant-gardes	74
L'art comme expérience	80
IV. L'événement et le contemporain	87
Le passage au « contemporain »	93
Le « contemporain » et l'événementialité médiatique	96
V. Menaces sur l'aura ?	101
Dada manifeste	103

Dada n'est pas L'art!	106
Dada est-il moderne?	109
Dada est-il postmoderne?	111
VI. La légende de l'artiste	115
La figure de l'artiste.....	117
L'émergence du marché.....	122
Régimes artistiques et modes d'existence.....	127
VII. La nouvelle légende de l'artiste : Marcel Duchamp	133
VIII. La « valeur d'exposition » au prisme du contemporain	145
IX. Le passage à l'acte et les sortilèges du corps	159
Le corps de l'artiste	163
Images du corps.....	166
L'artiste performeur et le marché.....	169
X. L'aura du patrimoine et la patrimonialisation provoquée	173
Logiques de classes	176
L'aura du collectionneur	181
La responsabilité de l'aura	184
Le défi des avant-gardes et le contemporain	188
XI. Exposition, scénarisation : le spectateur assisté.....	197
Le scénariste et le commissaire.....	201
Économie de l'exposition / installation.....	204
Le spectateur assisté	209
Conclusions.....	211
Bibliographie.....	227
Index des noms	232



| AUX ÉDITIONS QUESTIONS THÉORIQUES |

Collection « Saggio Casino », animée par Olivier Quintyn

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*,

tr. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, 2013.

Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu*.

Essais sur l'art et la philosophie de l'art, 2009.

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*,

tr. de l'anglais (US) par Séverine Weiss,
en coédition avec Post-éditions, 2015.

Roberta Dreon, *Sortir de la tour d'ivoire*.

L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui,

tr. de l'italien par Jérôme Orsoni, à paraître.

Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*.

Le récit comme acte socialement symbolique,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2012.

Flint Schier, *La Naturalité des images. Essai sur la représentation iconique*,

tr. de l'anglais (UK) par Sébastien Réhault, à paraître.

Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2009.

Collection « Saggio Casino Piccolo »

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*

Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution, 2015.

Collection « Ruby Theory »

Richard Shusterman, *Le Style à l'état vif*.

Somaesthétique, art populaire et art de vivre,

tr. de l'anglais (US) par Thomas Mondémé, 2015.

Collection « Forbidden Beach », animée par Christophe Hanna

Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, 2010.

Jean-Marie Gleize, *Sorties*, 2009 ; réédition augmentée, 2014.

Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, 2015.

Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, 2011.

Dominiq Jenvrey, *Le Cas Betty Hill. Une introduction à la psychologie prédictive*, 2015.



Collection « Réalités non couvertes »

- Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir, Le renouveau, 1958-1962*, 2011.
La Rédaction, *Les Berthier, Portraits statistiques*, 2012.
Margot M., *Margot.monmodele.com*, 2011.

Avec Les Laboratoires d'Aubervilliers

- Franck Leibovici, (des formes de vie), *Une écologie des pratiques artistiques*, album Panini + stickers, 2012.
Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together. An E-mail Exchange and All That Jazz*.
Texte publié en anglais, édité par Dianne Hagaman ; préface de Franck Leibovici, 2013.

Collection « Lecture › Play », animée par Aurélien Gleize

- Julian Alvarez et Damien Djaouti, *Introduction au Serious Game / Serious Game: An Introduction*, bilingue français/anglais, tr. anglaise par Claudia Ratti *et al.*, 2^e éd., 2012.
Fanny Georges, *Identités virtuelles. Les profils utilisateur du Web 2.0*, 2010.
Anne Laforet, *Le Net Art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne*, 2011.
Olivier Mauco, *GTA IV, l'envers du rêve américain, Jeux vidéo et critique sociale*, 2013.
Olivier Mauco, *Jeux vidéo : hors de contrôle ? Industrie, politique, morale*, 2014.
Étienne Perény, *Images interactives et jeux vidéo. De l'interface iconique à l'avatar numérique*, 2013.
Bernard Perron, *Silent Hill. Le moteur de la terreur*, tr. de l'anglais (Canada) par Claire Réach, 2015.
Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian (dir.), *Les Jeux vidéo comme objet de recherche*, 2012.
Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux (dir.), *Espaces et temps des jeux vidéo*, 2012.



LA NOUVELLE AURA
ÉCONOMIES DE L'ART ET DE LA CULTURE
de Jean-Pierre COMETTI

Achévé d'imprimer en avril 2016.

n° ISBN : 978-2-917131-43-5

Dépôt légal : 2^e trimestre 2016.

Imprimé en Europe.

© Questions théoriques pour la présente édition.

www.questions-theoriques.com

mail : questions.theoriques@gmail.com