



HAL
open science

Influences du marché de l'art : mutations et transferts esthétiques d'une pratique artistique

Alexia Chevrollier

► **To cite this version:**

Alexia Chevrollier. Influences du marché de l'art : mutations et transferts esthétiques d'une pratique artistique. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01923958

HAL Id: dumas-01923958

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01923958>

Submitted on 15 Nov 2018

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

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

Université de Paris

Université Paris I – Panthéon-Sorbonne

Influences du marché de l'art

Mutations et transferts esthétiques d'une pratique artistique

Mémoire soutenu par Alexia Chevrollier,

dans le cadre du Master 2 Recherche

« Esthétique, arts et culture »,

à l'Université Paris I – Année 2017/2018,

sous la direction de Jacinto Lageira.

Table des matières

Remerciements.....	4
Introduction.....	5
CHAPITRE. I	
Le marché de l'art vivant. Construction d'une économie.....	16
I. 1. <u>Le marché de l'art académique</u>	16
I. 2. <u>De l'art académique au modernisme, construction d'un nouveau modèle économique de l'art</u>	19
I.2.1. Une révolution symbolique.....	19
I.2.2. Construction d'une nouvelle croyance.....	24
I. 3. <u>L'après modernisme</u>	29
I. 3. 1. L'œuvre d'art spéculative.....	29
I. 3. 2. Nouvelles figures de l'art.....	33
CHAPITRE. II	
Le travestissement artistique. Construction d'un simple geste économique.....	37
II. 1. <u>Qu'est-ce qu'une tendance artistique ?</u>	37
II. 1. 1. La tendance est le temps.....	38
II. 1. 2. Qui détermine la tendance ?.....	40
II. 2. <u>Les écoles d'art, productrices d'entrepreneurs</u>	48
II. 2. 1. L'injonction.....	49
II. 2. 2. La professionnalisation.....	52
<u>II. 3. L'artiste s'habille en Prada</u>	63

CHAPITRE. III

Le refus. Construction d'une économie de geste.....	72
III. 1. <u>La paresse</u>	74
III. 1. 1. De Lafargue à Duchamp.....	74
III. 1. 2. Du <i>ready-made</i> à l'immatérialité.....	77
III. 2. <u>Penser la circularité autrement</u>	80
III. 3. <u>Le renoncement. La figure de François d'Assise</u>	85
Conclusion.....	94
Bibliographie.....	98
Webographie.....	100
Filmographie.....	101
Annexes.....	102

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier Jacinto Lageira qui a été mon premier interlocuteur à l'université Paris I, et qui a accepté de diriger ce mémoire, a su prendre en compte mes intérêts et s'est montré d'une grande générosité.

J'aimerais également remercier Gilles Tiberghien qui a fait preuve d'une grande disponibilité à mon égard. Ses observations et ses conseils m'ont guidé tout au long de ma recherche.

J'exprime également ma reconnaissance à Pierre-Damien Huygues qui m'a conforté dans le choix et l'ambition de mener ce projet.

Enfin, j'adresse mes sincères remerciements à Nicolas Briet, Christine Broc et Emmanuel Jouai pour leur soutien.

Introduction

Nous assistons depuis la deuxième partie du XX^{ème} siècle à une croissante apparition d'œuvres iconoclastes. L'artiste évolue dans un monde en transformation perpétuelle. L'émergence des nouvelles technologies, du numérique au robotisme, les modèles et les normes du passé sont caducs. L'environnement social auquel les pratiques artistiques actuelles sont soumises se caractérise par des actions et des effets simultanés qui affectent notre manière de recevoir les œuvres. Notre rapport au temps est transformé par un flux perpétuel d'informations. Dans une société transmutée en monde d'images la rencontre de l'art se fait à travers des événements marchands dans lesquels les œuvres sont exposées de la même manière que dans les supermarchés. Il semble qu'aujourd'hui l'individu supporte difficilement l'attente et s'impatiente pour peu de chose. Ce désir de satisfaction immédiate s'explique par l'habitude de profiter instantanément de l'information. Cette impatience généralisée caractérise aussi notre manière de réceptionner l'œuvre d'art et se répercute sur la manière dont l'œuvre est conçue. Les artistes sont alors pris dans un cycle effréné s'imposant un rythme productif débridé pour alimenter le fil d'actualité de leur galerie, quitte à altérer la qualité de leur œuvre. Cette nouvelle marchandisation généralisée de la culture marque la faillite des idéaux rejetant le passé et ignorant l'avenir. La nouvelle époque s'adonne dans un présent perpétuel et éternel. La tradition se décline emportant avec elle le spectre du modernisme. Cette volonté de dissoudre tous repères dans l'œuvre sème le trouble chez celui qui l'a réceptionné. Le public, les critiques mais également les artistes sont confrontés à une situation d'une variété et d'une complexité sans précédent. Nous sommes témoins d'une mutation artistique qui fait émerger un pluralisme de formes pas toujours compréhensibles. Aujourd'hui, le pluralisme sévit en laissant place à des œuvres amoindries de sens. Cette aporie de l'art provoque une conjoncture qui nous plonge dans un art où tout peut être considéré comme art. Il n'est pas rare au détour d'une cimaise d'exposition d'entendre alors que la chaise exposée est similaire à celle de monsieur X ou qu'un enfant de cinq ans serait capable de réaliser le dit chef-d'œuvre exposé. À partir du moment où tout peut être considéré comme de l'art il est difficilement envisageable

de faire preuve d'innovation. Dans une concurrence évidente les artistes se livrent alors à un combat sans merci de celui qui sera le plus spectaculaire. Revêtant le costume de bouffon¹ du roi, l'artiste se doit de divertir un public de plus en plus consommateur en recherche de distraction. L'inflation quantitative ne laisse plus de place au qualitatif dans un excès d'art pris par un marché et un système profondément spectaculaire.

La relation de plus en plus décomplexée entre l'art et l'argent invitent les personnes qui constituent le monde de l'art à faire et à défaire les cotes des artistes quitte à en discréditer la production artistique². Aujourd'hui, il est difficilement envisageable de parler de valeur esthétique sans que la valeur économique y soit précédée. Il est évident que face à un monde de l'art qui a transfiguré, il nous doit de s'interroger sur les contextes économiques et sociaux qui constituent le cadre et les conditions de la création artistique.

Reste à savoir comment, aujourd'hui, le marché économique de l'art influe la pratique artistique. Afin d'établir une telle recherche il nous semble évident d'aller chercher les regards et analyses de théoriciens, d'économistes, sociologues, anthropologues et historiens. Dans un premier temps, il nous faut dresser un pan historique afin de figurer la construction d'un marché de l'art vivant dans un rapport économique de l'œuvre. Le chemin nécessaire par l'histoire de la construction des valeurs de l'œuvre semble indispensable pour appréhender notre interrogation. Ainsi, en évoquant la révolution des valeurs qui s'est opérée de l'Académie au postmodernisme, il ne s'agit pas pour nous de faire un simple constat de la mutation de l'œuvre en réponse à son époque. Mais plutôt tenter de découvrir ce que ces différentes mutations ont produit au sein du champ de l'art. Nous avons l'attention de dégager une conception construite sur une économie qui ne soit pas réduite à une

¹ Dans son article *L'Artiste, Poule de luxe* Harry Bellet qualifie l'artiste de « poule de luxe » mais aussi de « bouffon ». « "Poule de luxe", le terme est un peu violent. J'aurais pu dire le bouffon, avec tout le respect que je dois aux bouffons, ceux qu'on appelait les fous du roi, qui étaient souvent plus sages que ses ministres ». Harry Bellet, *L'Artiste, Poule de luxe*, in Jean-Noël Bret et Nathalie Moureau (dir.), *L'Art, l'argent et la mondialisation*, Paris, éd. L'Harmattan, 2013, p. 135-144, p. 137

² Émission radiophonique
Perrine Kervran. *Artistes À l'oeuvre (3/4) Au marché de l'art vivant ! in LSD, La série documentaire*, 14 mars 2018, [FranceCulture.fr](https://www.franceculture.fr). Consulté le 09.04.2018 :

<https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/artistes-a-loeuvre-34-au-marche-de-lart-vivant>

logique esthétique mais liée à tout un champ social de l'art. Pour cela, nous adoptons une analyse bourdieusienne des relations qui se révolutionnent dans le monde de l'art à l'époque d'Édouard Manet, que nous pouvons appréhender comme suit :

Cette révolution a pris forme d'une conversion collective, dans laquelle la critique, à travers sa contribution décisive à la production de la valeur du produit de l'activité artistique, a joué un rôle déterminant. [...] L'émergence progressive du champ de la critique artistique [...] et la relation qui s'y établit entre les positions et les prises de position sur les œuvres [...], contribuent à rompre l'unanimité de la croyance et à imposer peu à peu à des cercles de plus en plus étendus la nouvelle vision de l'art, de l'artiste et de la critique elle-même.¹

Nous comprenons dans cette analyse que la conversion collective à l'égard d'une nouvelle croyance et de l'appréhension de l'œuvre se fait dans une rupture. L'œuvre critique impose une mise en question radicale et totale afin de repenser ce qui allait de soi jusqu'alors. Il faut apprendre à considérer l'œuvre comme étant liée directement à la société. À ce moment, la société est en devenir industriel. L'objet devient peu à peu marchandise et semble s'inscrire dans un échange économique. Le capitalisme se révèle également à cette époque et fait émerger une classe sociale en quête de marchandise. L'excès de marchandise annonce l'ère de la consommation. Les œuvres d'art en se décrédibilisant de la valeur culturelle s'échangent par ce fait comme un produit propre à la consommation. L'œuvre d'art est, par conséquent, inscrite dans un système d'échange. Malgré tout, ce n'est pas un produit ordinaire. La définition d'un prix fixe et juste n'est pas permise. L'œuvre établit un champ de signes qui n'est pas égal à sa matérialité. C'est donc à travers les mots de Luc Boltanski et Arnaud Esquère que nous allons comprendre que la valeur financière d'une œuvre se trouve ailleurs que dans un système invariable. Il semble qu'en intégrant la notion de « métaprix », l'œuvre devient source de spéculation. L'épanouissement de l'hétérogénéité des œuvres d'art, l'incertitude quant à leur valeur, paraît provoquer des échelles de prix et des capacités de

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, éd. Raisons d'agir/Seuil, 2013, p. 748-749

spéculation à forte variation. Ainsi, la spéculation en art ne peut être appréhendée sous le seul angle de la valeur financière. La production de « métaprix » se basant sur la relation entre évaluation esthétique et appréciation monétaire est donc un véritable enjeu pour la mise en marché de l'œuvre.

Dans cette continuité, le monde s'engouffre dans l'ère de la consommation et de la communication. Dès lors, les années 60 enterrent la modernité de Manet. L'idée prévaut sur l'objet d'art, les artefacts laissent leur place aux objets tout faits. Par la suite, la globalisation du marché grâce à la mondialisation fait exploser l'éventuelle possibilité de visibilité pour l'artiste. Cette logique s'avère être due à un travail impressionnant de communication autour de l'artiste. Nous sommes témoins des changements survenus dans le comportement des acteurs qui constituent le monde de l'art. Ainsi, leurs rôles respectifs se mutent pour faire face aux rapports de concurrence qui les opposent. L'accent est mis sur des stratégies promotrices de l'artiste afin de construire des valeurs artistiques principalement basées sur la réputation. Nous avons pu apercevoir que les nouvelles techniques communicationnelles devenaient des enjeux majeurs pour les personnes qui constituent le monde de l'art. Les professions qui gravitent autour de la sphère créative participent à l'engendrement de ces nouvelles méthodes. La promotion artistique est au cœur des stratégies marchandes de l'œuvre d'art. Il semblerait qu'il n'y ait plus de place possible au commentaire, il faut désormais vendre. Dans ce sens, l'œuvre n'est plus seulement la seule protagoniste de l'échange. L'image de l'artiste paraît y être également présente. Il semble que l'artiste, par des effets qui ne résultent plus de sa plasticité, se doit d'adopter une force réputationnelle. Il s'avère, lui aussi, incarner la valeur marchande. Par conséquent, en introduisant l'artiste dans une structure capitaliste les figures qui composent le monde de l'art tirent profit substantiels en terme financier et réputationnel. Selon ce que nous pouvons percevoir, les figures de l'art que nous avons choisies d'étudier mettent en œuvre des stratégies pour alimenter un marché de l'art dans lequel l'évolution des aspirations des consommateurs est de plus en plus exigeante sur la forme des produits mis en circulation. À partir du moment où l'artiste semble n'avoir plus de frontière entre la sphère professionnelle et la sphère personnelle, cela ouvre un champ possible au monde de l'art de s'immiscer dans la création. Les œuvres d'art

s'éloignent du champ des biens ordinaires et se révèlent capables de répondre au désir d'art des consommateurs. Ainsi, malgré la réticence de certains artistes, l'œuvre se crée en collaboration avec un monde extérieur. Ce qui interroge d'une part la place du créateur dans l'œuvre mais également l'originalité de l'œuvre. Il s'avère que le pouvoir du monde de l'art qui est exercé sur l'artiste est dans un but de normer la pratique artistique afin quelle corresponde aux attentes du consommateur. Le monde de l'art, qui entretient un lien très étroit avec le capitalisme, est en quelque sorte le producteur des tendances de demain. Il semble que le régime d'existence des œuvres ne se prête plus à l'ontologie essentialiste qui permettait jusqu'alors de définir l'art dans sa nature et sa qualité — notamment le style de l'œuvre. Ainsi, par l'intégration d'éléments extérieurs que rien intrinsèquement ne rattachaient à l'art nous opérons un glissement de perspective quand à la sincérité de la pratique artistique. Dans un glissement qui peut sembler paradoxal, il nous paraît aujourd'hui nécessaire de se poser la question de l'authenticité de l'artiste face aux ultimatums insinués par le monde de l'art.

Cela ouvre notre réflexion sur la notion du travestissement artistique. En obéissant au monde de l'art sans réfléchir l'artiste ne se condamne-t-il pas à travestir son art pour répondre aux normes canoniques actuelles ? Il nous semble indispensable de préciser ce qu'est la tendance aujourd'hui en ouvrant sa définition dans un premier lieu au domaine de l'économie puis de l'anthropologie. Nous ne pouvons pas définir la tendance comme étant le haut lieu de ce qui peut être à la mode. À notre avis la relation que la tendance entretient avec l'économie est plus compliquée que cela. Il semble important de dégager un axe lié avec la temporalité pour comprendre les tendances esthétiques présentement. Les tendances esthétiques relèvent des temps d'échanges qui trouvent eux-mêmes leur point d'ancrage lors des manifestations culturelles. Lorsque qu'un travail artistique gagne en visibilité ou perd en visibilité nous pouvons commencer à parler de tendance. Les tendances artistiques fluctuent selon le marché de l'art. La mise en valeur, par les médias, des oscillations du marché de l'art participe ainsi à la forte visibilité des tendances du marché plutôt qu'aux réalisations artistiques actuelles. Cette vulgarisation de l'information spéculative favorise l'engouement collectif pour les artistes étant sur le devant de la scène artistique. Comme l'observe Raymonde

Moulin, « La distinction des tendances artistiques doit être exprimées dans sa dimension collective pour opérer une séparation cohérente des segments du marché et des carrières possibles au sein de chacun d'eux.¹ » La tendance dans laquelle s'inscrit la dimension collective apparaît dans un culte de la nouveauté en réponse à un monde consumériste. Par ce fait, la demande du consommateur doit être anticipée afin de répondre à temps à son désir. L'interrogation qui émane de ce constat est de savoir qui détermine la tendance ? Si nous considérons qu'il faille anticiper le désir consumériste, alors la présence d'un dictat sous couvert de la création doit être pris en compte car cela ne peut pas dépendre de rien. La force dictatoriale se tient tellement à contrôler qu'en agissant ainsi, elle semble faire acte de création. Alors il semblerait inadéquat de nier l'existence d'une présence extérieure qui, par des relations de pouvoir, normative la pratique artistique. C'est pourquoi nous préférons l'intégrer à notre réflexion plutôt que de la rejeter afin d'étudier les aspects normatifs que cela génère. C'est par un détour anthropologique et en adoptant une vision maussienne que nous dégageons l'aspect d'une construction de système politisé où la reconnaissance collective de l'artiste, constitué et identifié en tant que tel, s'effectue à travers la relation de don. Il semble alors que l'artiste gagne en crédibilité et en visibilité dès lors qu'il s'inscrit socialement dans un système d'échange ayant comme base le don et contre-don. Même si l'artiste n'est soumis à aucune condition il semble rester difficile pour lui de s'affranchir de ce système pour subsister. À partir du moment où l'artiste s'inscrit dans un univers connexioniste, il affiche le primat hiérarchique d'un caractère systématique qui ne peut se maintenir que lorsqu'il comble à long terme les intérêts des protagonistes du don. S'il semblerait pointer l'accession d'une horizontalisation de l'auctorialité, alors qu'une hiérarchie verticale assurait à l'artiste le monopole de sa créativité, il est de fait à se poser les questions d'un tel changement. Il faut ainsi considérer cette relation comme un phénomène qui s'explique par la construction de la société et de l'importance prise par le capitalisme depuis le début de sa formation.

Si, le changement d'axe de hiérarchie ne laisse plus le créateur comme étant l'unique auteur de sa production artistique, nous sommes en mesure de tenter de savoir comment nous sommes arrivés à ce dérèglement artistique relayant le statut

¹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, éd. Flammarion, « champs arts », 2012, p. 9.

de l'artiste créateur à celui de producteur. À un moment de l'histoire où les chiffres du marché de l'art atteignent des sommets, l'idéologie artistique comme dépassement continu de soi est remise en cause par des artistes du star système du marché de l'art. La conquête de l'indépendance à l'égard du marché vire au mythe du créateur. La formule productive de l'art est employée sans complexe. À l'instar des figures entrepreneuriales, les artistes semblent agir de même révélant et assumant une créativité décomplexée de toutes formes exclusives. Nous découvrons alors des normes de schèmes d'agir et de penser institués dès la formation artistique. Cet élément retenant notre attention génère l'interrogation de savoir si les écoles d'art forment des producteurs ou des créateurs ? Il s'agit pour nous de considérer l'apprentissage de l'art dans une forme d'injonction à la recherche. Or, les écoles n'offrent pas l'espace ni le temps pour entreprendre une telle recherche. De cette tentative de recherche se révélera une production stérile. La recherche est à concevoir dans le faire, or, le désintéressement face à l'objet d'art, dont nous sommes témoins depuis quelque temps, n'incite pas les étudiants à se repositionner dans la lignée de la tradition. La rhétorique prévaut sur la forme. L'école d'art semble fractionner la transmission de tradition pour ne garder qu'une enveloppe de forme. Dans une logique d'appauvrissement de l'œuvre d'art, l'étudiant en art serait bien plus intéressé à rêver de réussite sociale et artistique plutôt que de construction de soi. L'objectif d'être un artiste confirmé avant la sortie de l'école est injecté dans toutes les petites têtes bien-pensantes qui composent l'école d'art. Ainsi, le mode d'emploi du marché est partie intégrante de leur formation. Il nous semble que la possibilité d'intégrer la notion de professionnalisme est faisable à ce moment-là. Dès lors, depuis l'école les futurs-artistes seraient formatés pour répondre à un système social et économique dans une logique d'aliénation productive dépendante du marché de l'art, effaçant ainsi leur pouvoir critique. Comme le développement de notre recherche tentera de le montrer, l'annihilation de toute portée critique dans l'œuvre implique d'étudier les relations annexes d'une telle destruction. Si nous avons décidé d'approcher la production artistique sous l'angle « scolaire », il ne faut cependant pas imaginer que nous nions les spécificités de chaque artiste qui compose le marché de l'art. Le fait est que nous prenons ici le parti de faire état d'un art majoritairement représenté par la scène artistique actuelle. C'est pourquoi nous

imbriquons l'artiste dans une relation équivoque qu'il entretient avec le marché, et ce, depuis sa formation artistique. L'artiste est astreint à des pratiques normées et répétitives imposées par le marché de l'art mais également soumises depuis l'école. À partir de ce constat, comment un artiste peut-il développer une réflexion critique si on lui enlève toute possibilité d'espace d'expression ? Il semble alors que la force dominante favorise l'étroitesse du dialogue pour façonner des artistes corrompus de toutes possibilités critiques. Si l'œuvre ne s'inscrit pas dans le « réflexif, théorique et argumentatif¹ », alors, il semble difficile pour elle de porter une critique. C'est en considérant l'absence de critique dans l'œuvre que nous venons à considérer que l'assujettissement de l'artiste à un modèle économique est rendu possible. Il s'avère alors envisageable le développement d'une pratique collaborationniste. Nous ne comptons plus dès lors les collaborations en tout genre entre les artistes et le monde du luxe. Comme le déroulé de notre recherche tentera de fournir des exemples sur cette alliance du marché du luxe avec celui de l'art, il nous apporte de faire figurer la pratique artistique comme étant devenue le produit d'une marchandisation absolue. L'ambiguïté s'approfondit, entre la nécessité d'une esthétique novatrice pour les objets commerciaux de luxe et l'impossibilité d'une posture critique de la part de l'artiste associé dans les intérêts de la marque représentée. Dans cette situation, l'artiste se devrait non pas de façonner le caractère particulier de cette collaboration, mais signaler un hiatus qui tend à le rompre radicalement. La question qui se pose alors est qui est l'artiste, qui est la marque de luxe ? Ce phénomène d'alliance entre l'art et le luxe entraînant une confusion voire une fusion entre l'œuvre et le produit aussi bien qu'entre l'artiste et la marque, révèle peut-être une tendance à la dilution de l'art dans le monde des marchandises avérées.

Tandis que certains consommateurs aveuglés par leurs désirs de consommation applaudissent cette alliance, d'autres soupçonnent les artistes d'être faibles devant le pouvoir de l'argent. Il n'est peut-être pas surprenant de lire dans une lettre adressée à Katherine Dreier, ces quelques mots de Marcel Duchamp :

¹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, « nrf essais », 2007, p. 553

Plus je vis parmi les artistes, plus je suis convaincu qu'ils sont des imposteurs du moment qu'ils ont le moindre succès. Ceci veut dire aussi que tous les chiens autour de l'artiste sont des escrocs. Si vous voyez l'association qu'il y a entre les imposteurs et les escrocs, comment êtes-vous en mesure de conserver quelque espèce de foi (et en quoi) ?¹

Conserver la foi comme force résistante face au *star system* fabriqué par le système économique de l'art, c'est ce qu'a tenté de faire Marcel Duchamp. Il nous importe alors de nous questionner sur une apparition possible d'une économie de geste dans l'art comme moyen protestataire à l'encontre du système économique. C'est alors à travers des productions artistiques réduites que nous interrogeons les possibles émergences d'un nouvel espace se situant en dehors de l'économie. Comment un acte réduit de production peut interroger la rationalité productiviste ? Pour ce faire, nous allons nous attarder sur trois notions : la paresse dans l'art, la circularité non-didactique de l'art et le renoncement à l'art. Nous retenons de l'acte de paresser, principalement entretenue dans l'œuvre de Marcel Duchamp, une volonté de se défaire du statut de l'artiste comme producteur, c'est-à-dire affilié à un champ social prédéfini, ainsi que la volonté de créer un art paresseux, c'est-à-dire n'impliquant plus dans le mode opératoire de l'œuvre l'artiste. Nous définirons l'acte de paresse comme étant le refus du système social et économique qui entoure l'artiste. Ainsi, nous dégagerons un paradoxe qui conduit à penser l'art non en termes de faire mais en manière d'être. L'image du Dandy faisant de sa vie un art pourrait alors être évoquée mais nous avons décidé de ne pas traiter cet aspect de penser l'art pour rattacher nos interrogations au cœur même de la pratique artistique. L'accent est mis sur l'artiste remettant en question les évidences reçues sur la relation d'un artiste à son œuvre, sur la place de l'artiste dans la société et sur la valeur de ses productions. Y a-t-il encore art quand l'objet d'art en soi n'existe plus ? L'individu artiste est au centre de cette réflexion. Si l'objet est inexistant est-ce alors l'existence du créateur, c'est-à-dire tant ses œuvres que sa puissance créatrice qui peut être récupérées par le marché de l'art ? Comme nous le verrons au long de

¹ Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier, 5 novembre 1928. À lire en ligne, consulté le 10.11.2017 : <http://www.deslettres.fr/lettre-de-marcel-duchamp-a-katherine-dreier-plus-je-vis-parmi-les-artistes-plus-je-suis-convaincu-qu'ils-sont-des-imposteurs/>

notre réflexion, il est difficile de mettre un prix sur quelque chose qui n'existe pas, alors le marché de l'art va inventer des nouveaux objets communicationnels autour de l'œuvre inexistante afin de l'intégrer dans la marchandisation de l'art. Dans ce cas, toutes œuvres discursives peuvent être reprises par un marché, annihilant par ce fait sa puissance revendicatrice. De la circularité nous retenons la manière dont l'art peut se propager en dehors du modèle économique, tout particulièrement autour de la notion du troc et du don. Nous observons à travers cette manière de penser la circularité de l'art autrement, une lutte entre les relations de valeurs symboliques et les valeurs économiques. La résistance de l'art nous fournit un prisme de pensée pour appréhender l'économie différemment. Nous adoptons également un intérêt pour cette forme de circularité résistante afin de nous interroger sur le réel engagement de l'artiste face au marché de l'art. Le fait est que nous prenons ici le parti d'interroger une manière non-aliénante du travail artistique. C'est pourquoi nous finissons notre réflexion générale sur le renoncement de l'art. Pour ce fait la pensée d'Alexander Koch, autrefois artiste, puis théoricien et galeriste, va nous guider. Le point essentiel de la recherche de Koch est de souligner qu'il est possible d'arrêter l'art à tout moment. L'arrêt de création définitif et la sortie du champ qui le constitue à savoir le monde l'art, c'est-à-dire ne plus entretenir de liens avec quiconque du milieu de l'art, est un coup dur pour ceux qui restent impliqués dans cette dynamique car cela les confronte à la réalité du système. C'est également leur croyance en l'art qui est déstabilisée. Le renoncement est alors à concevoir dans un désenchantement de la société qui se traduit par un refus des abus du marché l'art. La retraite de Marcel Duchamp incarne sûrement la redite d'un tel acte, qui cette fois-ci est définitif. L'artiste n'est plus artiste, l'appareil productif est désincorporé. Le renoncement à l'art nous permet de poser des fondements conceptuels forts d'un tel geste comme étant l'œuvre d'art ultime de l'artiste. Ce qui nous intéresse, c'est justement la capacité à faire accepter ce renoncement comme étant une œuvre. Nous voulons insister sur la dimension créatrice de ce geste et sur la portée que cela peut générer à l'intérieur du système économique de l'art.

- - -

Pour mener à bien cette recherche, nous faisons se rencontrer et se confronter différentes lectures. C'est en les croisant avec notre expérience que nous sommes venus à nous demander comment le marché de l'art influe les pratiques artistiques actuelles. À partir de cette économie marchande de l'art il nous semble primordial de figurer la possibilité de mieux comprendre la normativité du geste artistique malgré les tentatives de forces résistantes. Un passage par une historisation nous semble important puisqu'il permet de nous situer dans un moment donné. Nous notons que notre recherche prend appuie dans le champ des arts visuels uniquement. Nous avons conscience que les arts autres comme la musique, le théâtre répondent à d'autres modalités même si la structure reste toutefois la même. Aussi, il s'agit dans un premier temps, de faire l'analyse d'un marché selon son histoire afin de soulever les problèmes conceptuels qui lui sont liés. Nous voulons donc parler d'un marché qui fait référence aux vivants, qui s'inscrit dans une effervescence créative quelle que soit l'époque. Il importerait à notre recherche que le terme « art contemporain » n'y figure pas. Le terme « contemporain » étant relatif à une labellisation de l'art par le monde de l'art, l'obtention d'un tel adjectif nous semble obsolète lorsque nous convoquons la vision moderniste de Baudelaire. La notion de modernité est installée pour la première fois chez Baudelaire pour l'opposer à l'idée classique de l'art qui ne suffisait pas pour penser tout l'art. Le terme « contemporain » serait employé pour mettre un terme à celui de « modernité », or, si nous nous attachons à la définition même de modernité définie par Baudelaire à savoir que la modernité est capable d'affecter et de modifier un mode classique de l'art, nous faisons le constat qu'actuellement l'art n'est plus capable de réaliser l'ambition moderniste. L'art dit contemporain est peut-être un art technique récent mais son idée de faire de l'art, de penser l'art est classique. Ainsi, vu que l'art aura toujours été contemporain de son époque, il nous semble plus juste d'employer le mot « art vivant », quand il est nécessaire. De ce fait, comme il ne s'agit pas de rendre une étude historique du marché de l'art, il nous semble également important de produire une approche de la reconnaissance artistique par les figures de l'art qui composent le monde de l'art afin de dégager les fondements de notre réflexion.

CHAPITRE. I

Le marché de l'art. Construction d'une économie

Pour comprendre comment le marché de l'art influe sur la pratique artistique nous allons tout d'abord tenter de définir ce qu'est le marché de l'art depuis un art dirigé par l'Académie jusqu'à nos jours. Cette historisation nous permettra de comprendre sur quelles valeurs symboliques et économiques reposent une œuvre d'art afin de pouvoir développer la suite de notre réflexion sur la pratique artistique.

I. 1. Le marché de l'art académique

Pour comprendre au mieux la création du marché de l'art il faut revenir avant sur ce qu'appelle Pierre Bourdieu la révolution symbolique¹, c'est-à-dire aux principes même de l'art Académique. L'avènement du statut d'artisan à celui d'artiste débute au XV^{ème} siècle. À ce moment, l'artiste s'érige au rang d'homme pensant, créateur et se distingue des professions manuelles. C'est alors que les artistes fondent, avec le soutien du pouvoir, ce que nous appelons des Académies afin de rompre totalement avec l'image bassesse de celui de l'artisan. L'artiste est alors un homme intellectuel, son art est libéral et non mécanique. L'Académie de Florence fut établie en 1563 et celle de Paris en 1648. Mais il faut attendre que l'Académie de Louis XIV confirme la peinture et la sculpture comme arts libéraux en les distinguant définitivement de l'artisanat et du commerce. Les artistes ont alors le droit de vendre leurs œuvres mais ne peuvent faire commerce de l'art, en ayant une boutique par exemple.

L'Académie a donc pour but d'apprendre les beaux-arts aux artistes. Elle désigne qui a le privilège d'entrer en ses lieux et qui peut recevoir son enseignement. Ainsi, l'Académie en régulant l'accès à l'apprentissage détient le droit de désignation de celui qui peut ou non être considéré comme artiste. En ce sens, l'environnement au sein de l'Académie est très hermétique. Elle apprend ce qu'il faut faire en art et

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, éd. Raisons d'agir/Seuil, 2013

comment. Elle instruit l'histoire de l'art et l'idée de l'art. L'idée de l'art est celle qui noue l'art à la fiction. L'artiste n'a pas le choix du sujet et de la manière de le traiter. L'Académie met en place des règles qu'il faut respecter pour voir un jour son œuvre considérée comme telle. Elle prône la standardisation de la pratique, une pratique pure sans théorie, c'est alors que la machine académique est mise en place. Ainsi, elle a la main-mise sur les commandes extérieures, notamment royales puis, après la révolution, étatiques.

Le deuxième point important sous l'Académie est la mise en place du Salon créé en 1667. Le Salon est une grande exposition regroupant peintres et sculpteurs nommés par l'Académie pour montrer leur chef-d'œuvre. C'est l'occasion de se montrer pour l'artiste. Il peut enfin espérer attirer le regard sur lui et vendre considérablement. Ainsi, à propos du Salon, Auguste Renoir écrit à son marchand Paul Durand-Ruel :

Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon. Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a quatre-vingt mille qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit. (...) Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme de certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal.¹

Nous pouvons comprendre ici l'importance pour un peintre d'exposer à ce Salon. En plus d'une publicité médiatique cela lui permet d'élargir son réseau d'acheteurs. L'Académie à travers le Salon détermine donc la valeur d'une œuvre d'art. Elle détermine sa valeur esthétique mais aussi et surtout économique. L'économie des œuvres d'art sous le régime de l'Académie répond à des barèmes de prix très précis. Comme le rapportent les auteurs Nathalie Mouraux et Dominique Sagot-Duvaurox dans leur article *Les conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre ?* en note de bas de page :

¹ Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme. Lettres De Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, tome I, Paris et New York, éd. Durand-Ruel, p. 115. Lettre de Auguste Renoir à Paul Durand-Ruel, non datée [mars 1881].

Sous Napoléon Ier, le barème suivant avait établi pour les achats de l'État : une peinture d'histoire napoléonienne de 5m sur 3 : 12 000 F ; grands portraits de l'Empereur : 12 000 F ; "grandes machines", sujets classiques, est : 4 000 à 10 000 F ; portraits de l'Empereur : 500 à 600 F ; portraits en pied des maréchaux et des ministres : 4 000 F ; anecdotes historiques : 1 500 à 4 000 F ; tableaux de chevaux de l'Empereur : 130F.¹

L'économie de marché est alors bien structurée. Seulement l'Académie manque de finances pour subvenir aux besoins de tous les artistes. C'est ainsi qu'un second marché se développe, le marché du chromos. En soit, ces deux marchés forment un seul marché dichotomique mais dans lequel il y a un équilibre. Le marché du chromos ou « d'imitation » selon le terme de Mouraux et Sagot-Duvaurox est un marché parallèle qui complète les revenus des artistes. C'est un marché dont les exécutants sont considérés comme des artisans ayant une forte technique de reproductibilité des chef-d'œuvres. L'artiste-artisan est soit employé par une entreprise spécialisée dans la reproduction d'œuvres, soit travaille à son compte en commercialisant ses reproductions. Ainsi, un grand nombre d'artistes se voyant refusés l'entrée à l'Académie se retrouvent sur ce marché parallèle, c'est un moyen pour eux de continuer leur pratique artistique et d'en vivre mais ils n'ont pas le privilège d'avoir le statut d'artiste. La forte concurrence pousse les artistes-artisans à améliorer sans cesse la qualité de leur production et à en réduire le coût. L'artiste-artisan est encore moins libre dans le choix des sujets que l'artiste académicien car il doit peindre « à la manière de » et selon la demande. Certains tableaux primés lors du Salon se retrouvent, par la suite, imités sur le marché du chromos et peuvent atteindre des prix très élevés. Les prix du simili-art restent inférieurs aux œuvres académiques et ne subissent pas les mêmes fluctuations qui peuvent s'observer dans le marché admis de l'art. Tout cela forme un bon équilibre. Les artistes qu'ils soient issus de l'Académie ou pas répondent aux commandes qui leur sont passées et exécutent des œuvres selon des règles bien spécifiées. L'art à cette époque est un art de l'érudition et de la virtuosité — principalement représenté par l'art pompier

¹ Nathalie Mouraux et Dominique Sagot-Duvaurox, *Les Conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre*, Revue *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, No. 185, *L'Art contemporain contre l'art moderne ?*, octobre 1992, p. 43-54, p. 46.

— marqué paradoxalement par un idéal d'effacement du peintre. À la Révolution, l'Académie passe d'un pouvoir royal à un pouvoir étatique. Ses principes de base sont très peu ébranlés, l'accès à l'Académie s'est renforcé, mais il n'y pas de changements majeurs dans la manière de faire et de réceptionner l'art, les œuvres produites doivent toujours raconter une histoire et être lisses. L'artiste est donc un exécutant de l'État, il n'est pas libre.

I. 2. De l'art académique au modernisme, construction d'un nouveau modèle économique de l'art

I. 2. 1. Une révolution symbolique

Le XIX^{ème} siècle est marqué par une crise de l'art qui va modifier considérablement le champ de celui-ci. Ce clivage artistique cristallise le passage d'un art académique à un art moderne. Le mot moderne a la teneur d'être capable d'affecter un mode, capable de le modifier. C'est ce qu'appelle Pierre Bourdieu « la révolution symbolique ». Selon lui, cette crise est assez complexe et ne trouve pas son point de finalité en une simple crise esthétique. Ainsi son objectif lors des cours au Collège de France sur Manet est d'éclairer le déroulement d'une révolution symbolique à partir d'une transmutation collective qui a totalement bouleversé la manière de comprendre et de faire de l'art¹. Il considère que l'institution étatique, en place à cette époque, est elle-même en crise, ce qui se répercute ainsi sur l'ensemble de l'institution artistique. Pour entendre cette crise de l'art il faut donc prendre en considération les schèmes de l'État. C'est ainsi, que Bourdieu développe une théorie de l'État tenant l'exclusivité du champ de l'art (achat, sélection des œuvres, sélections des académiciens...). Selon Bourdieu, l'État conditionne l'art et l'histoire de l'art dès notre enseignement scolaire. En effet, à l'époque le ministère en charge de l'art est également celui qui gouverne l'éducation, de ce fait les professeurs ont le monopole de l'art. C'est ainsi que l'État administre l'art depuis notre éducation. En décidant ce qu'il montre dans les écoles, notre jugement est

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, éd. Raisons d'agir/Seuil, 2013.

dicté en direction de choses dites belles ou non. Par conséquent, c'est l'histoire de l'art tout entière qui est conditionnée par un système scolaire. Nous comprenons, alors, que l'État n'impose pas seulement une loi esthétique aux artistes mais aussi aux historiens, critiques et tout simplement spectateurs. Et c'est justement en se servant de tous ces codes académiques que la révolution peut commencer, selon Bourdieu. Ainsi, Édouard Manet et d'autres impressionnistes imposent à repenser de manière radicale et totale tout ce qu'il allait de soi jusqu'ici. Bourdieu lors de ses cours déclare que « Manet a mis en question le cadre artistique, par exemple le rapport entre le temps de travail et la valeur [...]. Arrivent les impressionnistes qui introduisent un mode de production [...]. Ils mettent en question la valeur travail, valeur d'usage, valeur d'échange.¹ » Nous entendons par là que c'est tout un mode de fonctionnement, de codes et de valeurs qui est perturbé. Par leur affirmation, ils bousculent et défient le statut même de l'artiste, sa définition et sa place. Ils ébranlent tout un système de fondements instauré par l'Académie. C'est la naissance du champ artistique, l'art n'est plus pensé à partir d'un même endroit mais circule dans différents espaces. L'art n'est plus centré mais divergent. Bourdieu se pose alors la question de comment nous sommes passés d'une loi étatique à une situation de dérèglement social où coexistent plusieurs principes de construction et d'évaluation différents ? C'est ainsi, qu'il faut considérer tout un environnement social en mouvement et en transformation.

En effet, au XIX^{ème} siècle les choses commencent à muter vers un avenir plus industrialisé. C'est tout un mode de production qui est modifié. L'objet — général pas seulement d'art — est maintenant inscrit dans un rapport de production pour une consommation. Les forces productives s'intensifient, la marchandise aussi. La marchandise implique la valeur d'échange du produit par le producteur au consommateur. Cet échange obtient son caractère de valeur dans l'économie et donc s'inscrit dans une valeur de capital. La marchandise trouve, donc, uniquement sa valeur dans le prix et une chose ne se transforme en prix que lorsqu'il y a échange. En d'autres termes, nous pouvons citer les propos de Karl Marx : « Ainsi c'est seulement l'analyse du prix des marchandises qui a conduit à la détermination de leur valeur quantitative, et c'est seulement l'expression commune des

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), *op.cit.*, p.148-149.

marchandises en argent qui a amené la fixation de leur caractère valeur¹. » Ainsi, ramené au champ de l'art, l'œuvre d'art devient aussi un produit propre à la consommation. Le capitalisme apparaît dans cette période du modernisme et fait apparaître une nouvelle classe sociale celle de la bourgeoisie. Les nouveaux bourgeois veulent consommer, ils sont en quête de divertissement pour affirmer leur identité sociale. L'émergence des classes bourgeoises devenues acheteuses favorise la création d'un nouveau mode de consommation (création des grands magasins, disparition des boutiques). Les lieux dédiés à la consommation deviennent les nouveaux lieux de cultes. C'est donc tout naturellement que la bourgeoisie fréquente les manifestations comme les salons. Seulement, les sujets classiques imposés par l'Académie résultent peu d'intérêt. La classe bourgeoise s'intéresse à des choses plus légères, elle veut des œuvres qui peuvent décorer leur maison, ainsi elle cherche ailleurs que dans le marché traditionnel académique et dans celui de l'imitation pas assez original. C'est à ce moment que de nouveaux types de salons indépendants et de nouvelles galeries voient le jour. Ces nouveaux lieux favorisent les échanges et les rencontres. Les nouveaux modes de consommation et l'arrivée de nouveaux procédés de reproduction, notamment la photographie, perturbent toute une économie de marché.

Celui du chromos est particulièrement déstabilisé et oblige intrinsèquement l'artiste-artisan à s'interroger sur sa situation. Le peintre d'imitation change, alors son mode de production et aussi les sujets qu'il traite pour se distinguer de la photographie. La vulgarisation du procédé photographique dépossède les peintres de l'imitation de leur seule qualité celle de reproduire un sujet. Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*², oppose nettement le cinéma à la peinture. Même s'il accorde aux deux médiums le caractère d'une réalité artificielle, il se questionne d'abord sur le rapport qu'il y a entre « l'opérateur et le peintre³ ». Benjamin entend par opérateur celui qui est derrière la caméra. « L'opérateur et le peintre » ne sont pas si différents en soit mais c'est sur un mode opératoire qu'ils le sont. Il pense que le peintre, par l'observation, est en retrait de la

¹ Karl Marx, *Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret* (1872), Paris, éd. Allia, 2010, p.18-19.

² Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, première version (1935), in *Oeuvres III*, chap. XIV, Paris, éd. Gallimard, 2000.

³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, première version, *op.cit.*, p 99.

réalité. Il ne rentre pas directement dans le sujet, il s'efforce de mettre sur la toile ce qu'il voit. Il y a « une distance naturelle entre la réalité donnée et lui même¹ ». Alors que le caméraman « pénètre en profondeur dans la trame du donné² ». Nous comprenons à travers les propos de Benjamin que la caméra est l'extension de l'œil chez le caméraman. Alors que le peintre met une distance entre lui et son tableau par son propre corps, par les limites du corps humain. Le caméraman grâce à la technologie peut pénétrer dans le réel. La machine remplit le vide qui correspond à la distance que le peintre a avec son œuvre, elle est le prolongement du corps de l'homme. L'appareil cherche à voir, scrute, rentre en profondeur, capte ce qu'un œil humain ne peut voir. La caméra embobine ce qui n'est pas visible. Elle rentre au cœur du sujet en se l'appropriant. La vision du peintre est générale et limitée, elle reste subjective. Benjamin écrit à ce propos :

Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel³.

L'artiste doit donc se montrer créatif car la reproduction technique devient elle-même un procédé artistique. Aussi, l'invention du tube de peinture pousse l'artiste à sortir de son atelier et à appréhender une nouvelle façon de faire de la peinture. L'artiste s'ouvre à de nouvelles formes tout en répondant à une demande qui prend de l'ampleur. L'équilibre du système académique grâce au marché du chromos est donc totalement remis en cause. Les évolutions techniques, l'augmentation du nombre d'artistes et par conséquent celui du marché de l'art provoquent une fraction de modèle qui mène à une « banqueroute symbolique⁴ », selon les termes de Bourdieu. Ce qui selon lui définit parfaitement la crise académique. La crise

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ivi.*, p.100.

⁴ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), *op.cit.*, p. 223.

provoquée par Manet et les impressionnistes n'est donc pas seulement artistique mais totale. En opérant un bouleversement du système académique, ils bouleversent tout un système étatique. Le système académique n'a pas su s'adapter au changement social. En restant fermé sur lui-même, il n'a pas pu anticiper et se retrouve donc à ne plus pouvoir maîtriser toute l'offre et la demande. L'Académie laisse donc un espace considérable pour qu'une autre organisation s'installe. Et par là même un nouveau type de marché devient possible. La fracture qui s'opère est donc totale et engage les artistes à s'émanciper. En s'autonomisant l'artiste crée un nouveau champ artistique autour de lui. Les rapports sociaux dans le milieu de l'art ne sont plus aussi hiérarchisés que sous l'Académie. Le rapport artiste - acheteur est direct, les commanditaires disparaissent au profit de l'acquéreur ou du marchand. Ces nouveaux marchands entretiennent une certaine affinité avec l'esthétique moderniste et contribuent à créer une demande pour cet art en rupture avec l'art classique. Il y a une séparation évidente entre l'artiste et le marchand. L'artiste a le monopole sur sa production et détermine ce qu'il veut vendre ou pas. Les nouveaux marchands ou galeristes soutiennent les artistes et sont souvent les premiers à acquérir les œuvres. Ils les revendent ensuite à des personnalités choisies de la bourgeoisie. Le marché de l'art se fait par une construction sociale. Les acheteurs, principalement la nouvelle bourgeoisie, deviennent les nouveaux acteurs du marché à l'instar des nouveaux marchands. L'art n'est donc plus sous le monopole de l'État. Et ce sont ces nouveaux acteurs de l'art qui construisent le marché économique de l'art. L'étroitesse des relations entre les différents protagonistes du marché forment les nouveaux prix de l'art. Des prix qui ne sont plus préétablis selon des genres, comme nous l'avons vu, mais qui répondent maintenant à une valeur économique basée sur le jugement critique et non plus seulement esthétique ou technique. La valeur d'une œuvre d'art réside donc dans la relation entre les personnes actives de l'art.

I. 2. 2. Construction d'une nouvelle croyance

L'autonomie de l'art ne bouleverse pas seulement le statut de l'artiste mais aussi celui du critique d'art. Les critiques doivent également opérer un changement de leur fonction. Toujours selon Bourdieu, les critiques ont une place majeure « parce qu'il s'agit, au fond, de produire une nouvelle forme de croyance¹ ». La crise de l'art à également produit une crise de la croyance. Pour Bourdieu, il faut se défaire de la passivité et ne plus penser que l'art se suffit par lui-même, comme nous l'a institué l'Académie. Avant la « révolution symbolique » on nous a fait croire que les grands artistes étaient les artistes pompiers, la nouvelle critique doit alors briser ce cercle de croyance purement illusoire pour former une autre croyance celle de l'art autonome, moderne. Il faut donc défétichiser notre rapport à l'objet. En analysant les propos de Stéphane Mallarmé, Bourdieu observe une évolution de la critique. Les critiques convergent vers une profession qui se fait interprète des artistes. Ils abandonnent peu à peu leur fonction d'apporter une compréhension de l'œuvre par des faits historiques. Ils sont, maintenant, ceux qui « donnent les clés esthétiques² » de la conception de l'œuvre. De *facto*, ils forment la croyance dans la valeur de l'œuvre d'art.

Tout champ pour exister a besoin d'une croyance. L'illusion ne fonctionne que si elle est partagée et fondée socialement. Pour qu'une œuvre d'art ne soit pas un simple objet mais regardée comme une œuvre d'art, il faut donc y croire. Cette croyance est volontaire, nous y adhérons intentionnellement. Si nous ne voulons pas considérer une œuvre d'art comme telle, alors, elle ne sera jamais perçue comme œuvre d'art. L'œuvre d'art est donc un moment de réalité dans laquelle il faut comprendre l'illusion. La croyance doit s'opérer par le jeu. Nous jouons le fait d'être dupé. Nous savons que ce que nous regardons n'est pas la vérité, mais nous y croyons un moment pour que la dialectique entre l'œuvre et nous puisse se faire. La croyance doit être donc pleinement consciente pour appréhender l'œuvre d'art. Le rôle des critiques est donc de nous faire adhérer à cette nouvelle croyance afin qu'il y ait une croyance partagée et ainsi créer une valeur symbolique à l'œuvre d'art. Mais

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), *op.cit*, p.422.

² Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), *op.cit*, p. 350.

pour que cette opération puisse avoir lieu, il faut également que les critiques obtiennent un statut social. Ils doivent, également, se faire un nom dans le champ artistique pour que leur critique soit considérée. C'est par des publications dans différentes revues qu'ils s'expriment. La critique réflexive consiste donc à mettre en valeur des œuvres par la rhétorique. Une rhétorique pas toujours acceptée par les artistes qui sont encore dans des visions romantiques de l'art car la rhétorique les dépossède en quelque sorte de leur création première. Les critiques se font les promoteurs et diffuseurs des idées artistiques. Bourdieu pense qu'un artiste ne peut pas s'exprimer théoriquement sur son œuvre. Selon lui, un artiste est capable de parler théoriquement de l'art mais pas de son art. L'artiste est dans un dialogue corporel avec son œuvre, il n'a pas de recul. C'est donc le rôle du critique de faire la jonction entre l'œuvre produite et l'œuvre théorique. Ce croisement se fait donc par la rhétorique. L'œuvre d'art ne peut exister que dans le discours.

Giorgio Agamben propose une lecture de la nouvelle de Honoré de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu*,¹ très intéressante à ce propos. Ce moment où l'œuvre acquiert de la valeur symbolique par la rhétorique. Cette longue nouvelle est publiée pour la première fois en 1831 sous le titre de *Maître Frenhofer* dans une revue hebdomadaire *L'artiste*. C'est une véritable réflexion sur l'art où il est question de la perception de l'œuvre au moment où elle se crée. C'est la première fois en littérature, qu'un écrivain prend pour héros un peintre et la création comme sujet. L'histoire de Balzac se situe en 1612. C'est celle d'une rencontre entre trois peintres. Un jeune Poussin, un grand peintre Probus et un vieux maître Frenhofer. Le vieux Frenhofer dit de la peinture de Probus qu'elle copie la nature attentivement mais, à travers elle, qu'il ne parvient pas à restituer la vie. Pour Frenhofer « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer !² » Frenhofer est obsédé par le désir de représenter la beauté féminine dans sa pureté élémentaire, mais ne trouve pas de modèle. Durant dix ans, il cherche la perfection absolue, son idéal artistique mais n'arrive pas à l'atteindre. Frenhofer veut montrer l'âme du modèle tout en reflétant celle de l'artiste. Il finit par prendre comme modèle la femme de son nouvel ami. Très rapidement le chef-d'œuvre est achevé. Probus et Poussin sont invités à

¹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Paris, éd. Mille et Une Nuits, 1993.

² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), *op.cit.*, p. 15.

découvrir de chef-d'œuvre mais ils ne voient rien. Frenhofer se perd en commentant son travail, tandis que ses deux amis déçus ne voient rien.

Dans *L'homme sans contenu*¹, Agamben consacre le chapitre second au texte de Balzac. Agamben ouvre son chapitre par une question directe : « De quelle façon l'art, cette occupation de toutes la plus innocente, peut-il mesurer l'homme à la Terreur ?² » La lecture que nous proposons ici du texte d'Agamben consacré à l'acte créatif voudrait être la réponse à cette question première, ouverte, suspendue. Car quelle réponse faut-il, à cette question, chercher à entendre ? Le choix du mot « Terreur », riche de multiples sens, signale en effet la complexité présente dans la question. « Terreur » peut être, dans un premier temps, saisi par l'esprit, entendu par là, comme quelque chose qui vient du psychique, donc de l'individu (de soi). Mais aussi peut être entendu comme un phénomène psychosocial, dont la spécificité serait le blocage devant un danger important menaçant une collectivité humaine. Auquel cas la distinction ici vient en quelque sorte opposer l'expérience et la connaissance, l'invisible et le visible. Pour tenter de répondre à cette question lancée dès les premiers mots, Agamben ne s'appuie pas directement sur le texte de Balzac mais sur les écrits de Jean Paulhan, auteur bien connu pour ses réflexions sur la Terreur. Ainsi, en citant les *Fleurs de Tarbes* de Paulhan, Agamben oppose directement deux figures, le Rhéteur et le Terroriste. Agamben reprend donc explicitement le cadre paulhien pour penser la Terreur dans les arts. Ainsi nous comprenons d'abord que la source de l'opposition entre Rhéteur et Terrorisme vient du langage, « partant d'une ambiguïté fondamentale du langage³ ». Les Rhéteurs sont ceux qui se tiennent aux mots où le signifié prend sens dans la forme, où le langage est fait de sens. Tandis que les Terroristes sont ceux qui s'y opposent. Ils sont à la recherche de l'absolu et répugnent le raisonnement.

Une question se pose alors qu'est-ce que l'absolu et cette quête de l'absolu ? L'absolu se situe par définition au-delà du monde sensible, le moyen par essence pour atteindre l'absolu est la manifestation du sensible. Pour Platon, l'œuvre d'art n'a pas de moyen de manifester un absolu, étant donné qu'elle est assujettie au

¹ Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Strasbourg, éd. Circé, 1996.

² Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, *op.cit.*, p. 19.

³ *Idem.*

sensible. Il prend comme exemple la nature pour poser sa réflexion. Vu que l'œuvre d'art copie la nature, elle recopie les phénomènes sensibles. L'artiste ne fait que copier quelque chose qui est déjà dépourvu de réalité, au lieu de copier directement l'idée. C'est ce que reproche Frenhofer à son ami Probus. Nous pouvons constater que le personnage Frenhofer n'est pas un platoniste car il cherche à atteindre l'absolu dans son œuvre. Pour cela, il essaie de dépasser l'objet, pour peindre l'idée même de son œuvre. Cette nouvelle façon de penser l'art, en rupture avec l'imitation, est représentative de la pensée des artistes modernistes. L'absolu est, en quelque sorte, un dépassement de soi. Agamben dit que « le rêve de la Terreur est la création d'œuvres qui soient au monde comme le bloc de pierre ou la goutte d'eau, d'un produit qui existe selon le statut de la chose¹ ». Nous comprenons alors que dans l'absolu il y a de la Terreur. La Terreur est cette recherche d'œuvres qui n'imitent pas la nature mais qui atteignent le même statut que celle-ci. Ainsi l'absolu est la Terreur poussée à son extrême. Agamben désigne le peintre Frenhofer comme étant « le type parfait du Terroriste² » car il a effacé l'art par l'art.

Le peintre a travaillé pendant des années sur sa toile pour qu'elle ne soit pas juste une œuvre d'art mais quelque chose qui dépasse l'œuvre d'art. Sa toile ne figure plus dans un ensemble de signes et de couleurs mais transpose la réalité de son imagination et de sa pensée. Le chef-d'œuvre serait-il devenu absolu ? Seulement, Agamben nous souligne qu'à chercher l'œuvre parfaite, le peintre n'a fait que barbouiller sa toile en ne laissant aucune trace de forme humaine, en quelque sorte il a produit une composition abstraite. Une fois confrontée au public un seul constat retentit le : « Rien !³ » Agamben observe alors tout le poids de la Terreur qui pèse sur l'art occidental. À tirer la Terreur vers un absolu l'artiste en perd toutes significations avec un retour au sens impossible. Peut-être que l'œuvre achevée fait sens pour lui-même mais une fois sortie de la sphère privée pour se confronter à la sphère publique cela n'a plus de sens. L'œuvre est perdue.

¹ *Ivi.*, p. 20.

² *Idem.*

³ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), *op.cit.*, p. 54.

Alors Agamben nous explique qu'à vouloir sortir à tout prix de la rhétorique cela crée l'effet inverse. Il nous fait comprendre que le « signifiant-signifié¹ » fait partie de notre langage ainsi nous ne pouvons le dépasser. Nous nous rendons compte par le cheminement d'Agamben que l'opposition Rhétorique et Terreur trouve l'un dans l'autre les clés pour exister. Et c'est bien quand le peintre Frenhofer, croyant avoir atteint l'absolu, qu'il se réfugie dans la rhétorique pour expliquer son œuvre. Le passage du point de vue de l'artiste à celui de spectateur l'a obligé à trouver du signifiant. L'ultime absolu n'est donc pas atteint et se voit déchu. Nous pouvons remarquer que l'appréciation d'une œuvre se fait, donc, par le regard du critique et du jugement esthétique qu'il en fait. Tant que Frenhofer n'a pas de regard porté sur sa toile, il ne doute pas qu'elle soit un chef-d'œuvre. Il lui suffit de regarder sa toile par le regard des deux autres personnes pour s'accorder avec eux : « Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans !² ». Nous comprenons alors que c'est par le regard critique qu'une œuvre d'art ou non est déterminée en tant que telle.

Dans son essai, Agamben pense que Frenhofer « s'est dédoublé³ ». Ce dédoublement, c'est le passage du point de vue de l'artiste à celui du critique, « la promesse de bonheur intéressé à l'esthétique désintéressé⁴ ». Il parle d'évanouissement de l'œuvre. Pour Agamben, une fois que Frenhofer a pris en considération le jugement esthétique de son œuvre par d'autres regards il ne peut revenir en arrière. Il ne pourra plus regarder son œuvre de la même manière. Il y a un chemin qui se crée entre le moment où l'artiste pense avoir achevé son œuvre et le moment de monstration. Nous comprenons qu'une image ou un objet ne peut être élevé au statut d'œuvre d'art que par le jugement esthétique, d'un regard extérieur autre que celui de l'artiste. Le rôle du critique est, donc, de confronter l'œuvre au réel. Il effectue un passage dans lequel il définit l'œuvre socialement. Si l'œuvre reste dans l'atelier de l'artiste, elle ne peut pas être appréciée. Par cette opération de déplacement, le critique provoque donc le jugement esthétique et apporte de la valeur symbolique à une œuvre. La valeur symbolique, que le critique accorde à

¹ Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, *op.cit.*, p. 22.

² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), *op.cit.*, p. 58.

³ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, *op.cit.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*

l'œuvre, déterminera par la suite sa valeur économique et ainsi l'inscrit dans le marché de l'art. Il y a donc une transmutation de l'objet en œuvre d'art. Une fois l'objet certifié, sa valeur change.

I. 3. L'après modernisme

Comme nous venons de le voir le modernisme a bouleversé les formes de l'art. L'œuvre d'art ne peut intégrer le marché que par le consensus social. L'art moderne est né dans la marchandise. C'est donc, tout naturellement, que le postmodernisme pousse le rapport de l'œuvre et de la marchandise à son paroxysme. La fin des années 60 est, généralement, citée comme étant l'apologie de la consommation. Il est de mode alors de mettre l'accent sur la quantité plutôt que sur la qualité. Produire plus. Produire pour la masse. Produire pour une société en accélération qui impose au corps social son rythme. L'image de l'artiste libre de toutes actions et de tout rythme productif n'est, aujourd'hui, qu'une chimère moderniste. Évidemment cette notion n'est pas nouvelle. Depuis la création du capitalisme dans notre civilisation, l'homme répond à une cadence qui ne dépend plus de lui. Toutefois, cela change le rapport économique de l'œuvre. Le modèle du marché élaboré par le modernisme a considérablement évolué et ne cesse, encore aujourd'hui, de se mouvoir. La structure et la hiérarchie des échanges restent inchangées mais le rythme ambiant du milieu de l'art évolue. Les valeurs et les croyances du modernisme laissent place à ce que nous pouvons appeler le postmodernisme.

I. 3. 1. L'œuvre d'art spéculative

Pour comprendre le problème que rencontre aujourd'hui l'œuvre d'art sous sa forme spéculative, il nous faut faire un retour en arrière et rappeler la direction dans laquelle elle s'est dirigée, c'est-à-dire vers une forme de produit standardisé. L'œuvre d'art est passée de la valeur d'usage à la valeur d'échange. L'œuvre d'art rituelle, autrement dit, culturelle, n'est pas destinée à une valeur d'échange, elle réside ailleurs. L'œuvre d'art, peu à peu, change sa fonction. Elle ne se destine plus à un

dieu mais à un public. En se vulgarisant, l'œuvre d'art, acquiert un capital culturel. Sa valeur culturelle la distingue, donc, de sa valeur cultuelle. En sensibilisant l'homme et non plus le divin, l'œuvre s'inscrit dans le réel. Un objet réel est soumis à une propriété de l'être alors que l'objet de rituel est la propriété d'être ou ne pas être. Le seul fait, qu'elle soit affiliée au monde réel, la ramène sur un plan d'usage qui, par conséquent, s'inscrit dans une valeur d'échange. La valeur d'échange fait naître la valeur économique. Et, c'est bien lorsqu'une chose se transforme en prix qu'il y a échange. La valeur d'échange est, donc, effective dans le prix. Seulement, nous ne pouvons pas totalement mettre de côté la valeur d'usage, qui est effective dans le plaisir esthétique qu'elle suscite. C'est dans cette dualité entre valeur d'échange et d'usage que réside la critique de la marchandisation de l'art. Si, nous arrêtons notre regard sur la valeur d'échange, nous en concluons rapidement que cette valeur émane de la structure capitaliste. En inscrivant un objet d'usage dans la valeur économique nous répondons à la logique du capitalisme. L'œuvre d'art n'est pas inaliénable car elle est soustraite à l'échange. Ce qui signifie que lorsqu'une œuvre d'art rentre dans un système d'échange, alors, elle devient un bien mis en circulation. Nous ne pouvons, donc, conférer à un objet quelconque le label d'œuvre d'art qu'une fois qu'il est parvenu à pénétrer la sphère de circulation où s'échangent les biens. C'est en cela qu'elle s'impose comme « produit ». Évidemment, ce n'est pas un produit commun.

Il est du rôle, alors, de la valeur de le distinguer du bien courant. C'est ce qui rend complexe la chose, car une œuvre d'art n'est pas un bien matériel comme un autre. Elle réside, comme nous l'avons vu, dans une valeur symbolique. La forme constitue un champ de signes, qui n'est pas égal à sa matérialité. Une sculpture dont un corps taillé se forme d'un bloc de marbre n'est pas un bloc de marbre. La valeur d'une œuvre ne demeure pas dans sa matérialité mais dans ce qu'elle véhicule. L'œuvre doit être donc déterminée afin qu'elle puisse prendre place au sein de la marchandisation. Ainsi, comme le soulignent Luc Boltanski et Arnaud Esquerre : « Dire que la chose est déterminée signifie donc nécessairement qu'on l'attribue à une classe d'objets marchands et aussi, généralement, qu'on lui donne un nom qui

¹ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une Critique de la marchandise* (2017), Paris, Gallimard, « nrf essais », 2017, p. 122.

permet de la déterminer facilement en l'attribuant à cette classe.¹ » Seulement, l'art n'est pas un travail cognitif.

Dans ce sens, il ne peut pas avoir de prix réels dans une œuvre car la valeur de celle-ci ne peut être quantifiée sur la base du travail. Une œuvre d'art ne peut pas avoir de « juste prix ». La métrique du prix est repensée. Boltanski et Esquerre pensent que la propriété du prix d'une œuvre d'art s'octroie dans un caractère « circonstanciel » c'est-à-dire que le prix n'est pas fixé selon son essence. Le facteur espace-temps rentre, également, en compte dans l'échange. C'est donc tout un contexte et, pas seulement, l'objet qui compose un prix. À ce propos, Boltanski et Esquerre écrivent :

D'une part, [le prix] peut varier en fonction des circonstances de l'échange et, notamment, des rapports de force qui s'instaurent entre les partenaires, ce qui est le cas, par exemple, quand l'offreur est dans l'urgence de vendre ou quand le demandeur peut difficilement se déplacer vers d'autres situations d'échange, soit qu'elles n'existent pas ou ne sont pas à portée de main (monopoles), soit qu'il se trouve attaché à l'offreur par d'autres genres de liens sociaux. D'autre part, le prix dépend très généralement de la façon dont la chose s'inscrit dans la temporalité.²

Le prix est, donc, mesuré et circonstanciel mais peut varier si les rapports de force qui s'instaurent entre les partenaires de l'échange se transforment. Il n'est, donc, pas sous une forme standard où l'objet va perdre de sa valeur économique avec le temps mais revêt plutôt une forme de collection où l'objet va prendre de la valeur économique avec le temps. Il n'a pas de contenu en soi, c'est seulement mis en relation avec d'autres prix dans un marché qu'il prend du contenu. Boltanski et Esquerre, nous invitent donc à ne pas visualiser ce prix singulièrement mais de façon plurielle en introduisant la notion de « métaprix ».

Ce « métaprix » est en quelque sorte, un prix entendu par tous, indépendamment des aléas des échanges, c'est-à-dire à un prix estimé de base pour une vente ultérieure. Il y a donc deux temporalités à concevoir. Dans un premier

² *Ivi.*, p.128-129.

temps, le prix fixe une espèce de croyance directe pour l'objet, puis dans un second temps une projection de cet objet dans le temps. Une projection qui est incertaine. Personne ne peut prédire l'avenir. Ainsi, ce ne sont pas des faits réels. Ce qui octroie à l'échange, un caractère fictionnel. C'est exactement dans ce « métaprix » que la spéculation du produit peut être possible. La spéculation d'un objet ne s'inscrit pas dans un présent mais dans un futur. Nous achetons, telle œuvre, pour espérer, plus tard, spéculer dessus et ainsi faire du profit. La spéculation est une construction abstraite qui trouve forme dans la fiction. Elle ne se concrétise que lorsque l'échange rapporte un profit. Seulement, lorsqu'il y a profit nous ne sommes déjà plus dans le temps de la spéculation. La valeur de l'art ne devient effective qu'au moment de la revente de l'œuvre d'art. La circulation d'une œuvre peut être acceptée dès lors qu'elle trouve son prix ailleurs que dans un prix fixe. En inscrivant l'œuvre dans un marché économique indépendant, l'œuvre est donc ramenée au champ de produit.

L'œuvre se substitue à la qualité fétiche des marchandises échangées. Agamben nous le caractérise par ces quelques mots : « L'aura de froide intangibilité qui commence dès lors à entourer l'œuvre d'art est l'équivalent du caractère fétiche conféré à la marchandise par la valeur d'échange.¹ » L'œuvre d'art est, donc, devenue un produit de consommation comme un autre. Les acquéreurs de ces œuvres (collectionneurs, institutions culturelles, fondations privées ...) sont donc tout simplement des consommateurs, aussi, comme les autres. La seule différence se situe dans la valeur qu'ils achètent. Ce sont des consommateurs au pouvoir monétaire plus élevé que la moyenne mais restent somme toute des consommateurs. La société est dominée par une économie de marché. L'art n'a pas échappé à la règle. L'idée de l'art à part et autonome ne se justifie plus. L'art est assujéti à un ensemble d'acteurs qui ont leur place et leur fonction au sein de ce système. Qu'elles sont ces figures de l'art, qui entretiennent, la marche de cette économie ?

¹ Giorgio Agamben, *Stanze* (1981), Paris, éd. Payot & Rivages, 1998, p. 80.

I. 3. 2. Nouvelles figures de l'art

Aujourd'hui, nous sommes bien loin de l'image d'un marché de l'art où marchands, acheteurs, artistes coopèrent sur un quasi-même plan d'immanence. Les professions, liées au champ artistique, mutent en même temps que s'émancipent les formes de l'art vers un pluralisme. La sphère réduite de l'art à l'ère du modernisme, s'est aujourd'hui élargie au-delà du territoire français. Le marché de l'art s'est globalisé. Les œuvres d'art circulent, elles atteignent d'autres espaces, elles se mondialisent. Cet élargissement ouvre un terrain de jeu plus conséquent aux marchands et acheteurs mais reste tout de même un circuit fermé. L'offre se démultiplie, la demande aussi. Il faut savoir se monter très réactif pour ne pas passer à côté du nouveau « chef-d'œuvre ».

Le marché de l'art — comme tous les autres marchés économiques — s'inscrit dans une analogie dominé / dominant. Il y a donc des dominants qui surplombent le marché de l'art. Comme nous venons de le voir, le critique a le rôle d'inscrire socialement une œuvre d'art. Sa mission critique se transforme dans les années 60, et laisse place à la promotion artistique. C'est une différence cruciale car ce simple changement de statut nous fait comprendre que nous passons d'un mode rhétorique à un mode de communication. Les critiques sont en charge de promouvoir, comme les publicités font de la réclame pour un produit. Le critique ne commente plus un travail plastique, il le vend. Il devient un *curator*¹ indépendant et organise des expositions où figurent plusieurs jeunes artistes. D'un point de vue du marché, le critique fait office d'agent d'artiste ou d'expert ou d'intermédiaire pour les galeries. Il doit être socialement inscrit, aussi bien, dans le milieu des artistes que dans celui des institutions. Il sert de médiation entre les deux pôles. Le critique tire, alors, profit financier de cette médiation. Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme* dresse une critique à l'encontre de cette stratégie de relation dans laquelle une personne « tire avantage de ses relations pour développer ses propres affaires² » en écrivant ceci :

¹ Mot anglais qui s'est francisé par « curateur », en d'autre terme commissaire d'exposition.

² Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, « nrf essais », 2007, p. 553.

Ces activités posent problème dans la mesure où elles peuvent tomber sous l'accusation de transgresser l'interdit qui pèse sur la marchandisation des êtres humains. Recevoir une gratification financière pour avoir contribué à étendre un réseau en créant une connexion nouvelle entre les personnes et des groupes entre lesquelles il n'existait pas jusque-là de lien direct ; se faire payer pour mettre en relation quelqu'un que l'on connaît avec une tierce personne qui désire entrer en contact avec elle, possèdent une ressemblance troublante avec le délit de marchandage : l'intermédiaire intervient comme s'il possédait le droit de propriété sur la personne de celui qu'il met en contact avec un tiers qui attend un bénéfice de ce rapprochement.¹

En certifiant un artiste, le critique assure de le faire entrer dans un monde connexioniste où les qualités d'ordre personnelles et celles d'ordres professionnelles n'ont plus de frontière. Ce n'est plus seulement l'œuvre qui est jugée mais aussi l'artiste. L'esthétisation est, donc, régit par le critique, qui transforme un simple objet en art et un homme en artiste. L'image de l'artiste romantique, isolé, maudit et enfermé dans son atelier, est obsolète. Elle n'a plus de valeur et de sens puisqu'il faut maintenant s'inscrire dans un réseau. L'artiste, aujourd'hui, doit gagner en valeur réputationnelle, et cela se fait par des relations qui ne dépendent plus de sa plasticité. Lui-même devient, alors, valeur marchande.

La valeur esthétique attribuée à une œuvre, entretient une forme de désirabilité, le dominant forme un désir pour les choses de valeur. Le critique en formant un désir collectif est un dominant, vu qu'il a le pouvoir de délivrer l'existence d'une œuvre. Le consommateur², en achetant une œuvre, acquiert un capital culturel certifié. En possédant l'objet de désir, il gagne en notoriété. Il prouve socialement son pouvoir grâce à son acquisition, ce qui lui donne un certain statut. La possession crée des inégalités sociales et culturelles dans la réception et dans le désir. Le désir est indissociable de l'inégalité, plus il y a du désir, plus il y a de l'inégalité. Les dominés désirent les objets des dominants. Plus nous nous

¹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), *op.cit.*, p. 554.

² Nous entendons par « consommateur » les collectionneurs, les institutions, les galeries, toutes personnes physique ou morale possédant un capital culturel.

rapprochons du pouvoir, plus nous nous estimons être dominant. En se rapprochant d'objets certifiés par le dominant, cela nous donne l'illusion de dominer à notre tour. Plus le consommateur amasse de « bonnes » œuvres, plus sa crédibilité, au sein du milieu de l'art s'impose, il se rapproche ainsi du pouvoir. Il ne faut donc pas se tromper. Un mauvais achat et c'est tout un capital social qui tombe à l'eau.

C'est au marchand de vendre au consommateur. Seulement la figure du marchand moderniste n'est plus tellement représentative de celle d'aujourd'hui. Le critique a remplacé peu à peu le rôle de l'ancien marchand. L'ancien marchand, dit moderniste, est, en quelque sorte, un homme bienveillant qui préserve son artiste. Il suit l'artiste tout au long de sa carrière, subissant les aléas créatifs et les risques d'insuccès. Aujourd'hui, le marchand fait figure d'entrepreneur. Il mise sur des artistes. Si, un artiste de ses artistes, ne figure pas dans son tiercé gagnant, alors, il l'évince de sa sélection et le remplace par un nouveau poulain. En somme, n'importe quel artiste est substituable à n'importe quel autre. Ce qui rend le marché tendu car il y a un fort taux de concurrence, aussi bien entre les artistes, qu'entre les marchands eux même. Raymonde Moulin déclare à ce propos :

Les entrepreneurs "nouveau style" se distinguent des pères fondateurs (Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard ou Daniel-Henry Kahnweiler) non seulement par un usage différent du temps, mais par de nouvelles relations avec les artistes, les institutions culturelles et le public. C'est l'opposition entre deux conceptions du marché, l'une fondée sur l'éternité de l'art et l'autre sur le "tourbillon innovateur perpétuel", l'opposition entre stratégie du temps long et des succès différés et celle du temps court et du renouvellement continu. Cette nouvelle stratégie, jouant sur un temps raccourci, appelle un espace d'action socialement et géographiquement élargi.¹

Ces nouveaux entrepreneurs avancent dans l'esthétisation généralisée, ils ne vont plus à contre-courant. Ils ne sont plus les fervents défenseurs d'un art nouveau, comme au temps moderniste. Le marché se structure, donc, autour de ces galeries qui imposent de nouveaux produits certifiés. Les galeries ayant assez de renommée

¹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, éd. Flammarion, « champs arts », 2012, p. 46.

fixent la tendance dominante du marché. Elles somment comme le faisait l'Académie, un esthétisme. Il a donc une sorte d'esthétisme normatif. Jusque dans les années 50, le marché développe deux segments bien distincts : l'art figuratif et l'art abstrait. Il est difficile, aujourd'hui, de définir des segments si perceptibles dus à un pluralisme de formes. Nous pouvons, donc, parler de tendances. Les galeries se servent des tendances pour installer une réputation solide. Quand une galerie découvre un talent artistique qui quelque temps après prend de la valeur sur le marché économique, alors, elle-même prend de la valeur. Malgré tout, une galerie affirmée n'est pas à l'abri de la concurrence, elle doit donc prouver en permanence les bons choix artistiques et dénicher de nouveaux artistes émergents. Le trio, critique - marchand - consommateur, en oublierait presque la place de l'artiste. L'accélération temporelle condamne l'artiste au rang de producteur. Le rôle de l'artiste s'est amoindri au fur et à mesure où le marché s'est agrandi. Nous sommes en posture de nous demander s'il est encore maître du sort de son œuvre. Le milieu de l'art ne compte en réalité qu'un nombre réduit de protagonistes et fonctionne dans un rapport endogène. Ce milieu œuvre en vase clos, à l'intérieur duquel les transactions se font au détriment de la volonté de l'artiste. Les œuvres sont des produits interchangeables. Le jeu de l'art se fait dans un jeu social partagé. Ce jeu ne peut fonctionner que par la valeur symbolique et l'argent. Plus un participant obtient des parts dans le jeu, plus il accroît son pouvoir et, par conséquent, augmente sa posture de dominant. La question que nous pouvons nous poser serait, alors, est-ce que les dominants sont les institutions culturelles et les dominés les artistes ?

CHAPITRE. II

Le travestissement artistique. Construction d'un simple geste économique

II. 1. Qu'est-ce qu'une tendance artistique ?

Les tendances animent le marché économique malgré la multitude de produits proposés. En art, il y a aussi des tendances. Il suffit de se rendre dans une manifestation culturelle, type foire, pour nous rendre compte des tendances qui règnent actuellement sur le marché de l'art. Ces sortes de supermarchés, à œuvres d'art, regroupent tous les acteurs influents du champ artistique, au niveau mondial. La forme tendance ne se manifeste que dans les lieux où elle peut y trouver sa place, « [elle] impose les signes qui, à un moment donné du temps, sont vraiment tendance parce qu'ils sont associés aux acteurs dont la présence est révélée sur les scènes dédiées aux manifestations de la tendance.¹ ». Une œuvre est, donc, sujette aux variations en fonction des lieux où elle est exposée. Ces rendez-vous² réguliers sont des passages obligés pour les marchands et favorisent la standardisation esthétique. Les collectionneurs, directeurs d'institutions culturelles publiques ou privées participent à ces grands moments. Ce que nous pouvons voir lors d'une Biennale sera, à coup sûr, vulgarisé dans un autre lieu et ainsi la normalisation esthétique se forme. Cela se déroule, presque, dans un climat d'injonction. On nous dicte ce que nous devons voir. Les collectionneurs ne se déplacent pas ailleurs que dans ces lieux institutionnalisés. Ils ne prennent pas de risque, à se laisser surprendre. Tout est sous contrôle. Ainsi, cette norme esthétique affecte, aussi, la manière dont nous réceptionnons une œuvre. C'est dans ce diktat que les tendances se construisent.

¹ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une Critique de la marchandise* (2017), *op.cit.*, p. 330.

² Voici un échantillon de ces manifestations internationales. La Biennale de Venise a lieu tous les deux ans. La Documenta de Cassel a lieu tous les cinq ans, en 2017, elle s'est déroulée à Cassel et à Athènes en Grèce. Fiac (Paris), Tefaf (Maastricht), Frieze art fair (Londres), Art Basel (Bâle), Art Basel Miami Beach (Miami) ont lieu tous les ans.

Les tendances esthétiques dépendent, donc, de ces temps d'échanges. Lorsque le marché opère une préférence ou une dépréciation pour un travail artistique, alors, nous pouvons parler de tendance. Les tendances artistiques fluctuent selon la visibilité. C'est un événement social qui se cristallise dans les jugements de goût qu'on nous impose. L'enchaînement, la régularité, et la fréquence des manifestations culturelles nous oblige à être alerte de toutes les variations esthétiques en un temps court, car le changement est rapide. L'engouement collectif pour telle figure artistique peut, ainsi, être dépréciée aussitôt. Loris Gréaud illustre bien ce propos. À la fin des années 2010, Gréaud est partout, dans les foires, les musées, les fondations. Ses œuvres inondent les espaces culturels. Trois faits marquants viennent sacrer son ascension, une exposition au Palais de Tokyo en 2008 (Paris), une au Palazzo Grassi en 2012 (Venise) et celle au Musée du Louvre - Centre Pompidou en 2013 (Paris). Après cela, l'excitation pour ce jeune artiste retombe. L'artiste est estampillé François Pinault, critiqué par certains, oublié par d'autres, Gréaud n'est plus à la « mode ». Il refait, toutefois, surface en 2017 lors de la 57^{ème} Biennale de Venise avec un projet curaté par Nicolas Bourriaud, dans lequel l'artiste conçoit une installation monumentale en réinvestissant une ancienne verrerie, seulement la tendance aux installations spectaculaires et théâtrales s'est amoindrie. La tendance serait, donc, quelque chose qui va fréquemment vers quelque chose d'autre. Il faut, par contre, savoir distinguer deux types de tendances.

II. 1. 1. La tendance est le temps

La tendance « légère » et la tendance « lourde ». Ces deux termes, empruntés directement au champ de l'économie, représentent bien ce qui se passe actuellement sur le marché de l'art. En effet, la première est à entendre comme liée à la mode, vouée à une logique de consommation pure. Tandis que la seconde, est à entendre comme quelque chose d'inscrit dans la vie sociale et économique. Peut-être que nous pourrions reprendre les mots de Raymonde Moulin qui oppose, un marché conçu sur un « tourbillon innovateur perpétuel » à un autre « fondé sur l'éternité de l'art ». Ce qui signifierait, alors, que la tendance actuelle du marché soit une tendance « légère » car, selon Moulin, le marché établit sur un art perpétuel est

celui du moderniste. Aujourd'hui, nous sommes arrivés à un tel pluralisme de formes, que le renouvellement est sans cesse. Il n'y a plus d'identification possible. Ainsi, nous passons d'un type d'art à un autre, continuellement, sans assumer les limites de celui-ci. Nous pouvons, donc, comprendre qu'une tendance s'impose mais n'est pas forcément nécessaire. La tendance, comme nous la vivons aujourd'hui, est basée sur un culte de la nouveauté qui caractérise un monde consumériste.

La tendance appréhende, donc, le présent en impliquant le futur et le passé. Le présent est fondamental pour la tendance. Ainsi, lorsqu'une œuvre est consacrée lors d'une manifestation, il en suit pléthore de formes similaires, faites par d'autres artistes pour des futures expositions. Nous entendons par là, qu'il y a un effet de mimétisme. Les artistes moins visibles, s'identifient aux artistes visibles. Ainsi, il faut être semblable à celui qui est couronné. Les œuvres visibles servent, en quelque sorte, de modèle pour la création future. La dimension temporelle est, donc, très importante pour comprendre la tendance. Une œuvre ne peut être tendance que lorsqu'elle s'inscrit dans la réalité d'un moment donné. Seulement, la notion de temps est elle-même assez complexe. Dans le livre XI des *Confessions*¹, Saint-Augustin se pose déjà la question du temps et ouvre sa note *L'être du temps. Le temps*, par cette question : « Qu'est-ce donc que le temps ?² » À laquelle il répond : « Si personne ne me le demande, je le sais. Si quelqu'un pose la question et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus.³ » Il en vient au constat que le temps du passé se trouve dans un temps du déjà fait, alors que du futur se trouve dans un temps du se faisant, « le passé n'est plus, et (...) le futur n'est pas encore⁴ ». Quant au présent, Saint-Augustin s'interroge sur son état d'être ou pas, car le sens de son être est de n'être déjà plus ou pas encore. Selon lui, le temps présent est, donc, à la fois dans le passé et dans le futur, « car ils [les temps] sont à venir, et une fois arrivés, ils deviendront du passé⁵ ». Il en vient, à remarquer, que les trois temps ne forment qu'un seul temps, le temps du présent : le présent du passé, le présent du présent et

¹ Saint-Augustin, *Les Confessions* (vers 400), Paris, éd. Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1998.

² Saint-Augustin, *Les Confessions* (vers 400), *op.cit.*, p. 1040.

³ *Ivi.*, p. 1041.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ivi.*, p. 1040.

le présent du futur. Nous serions, donc, coincés dans la zone du présent. Ainsi, il faut, donc, imaginer, le temps, comme un flux qui se développe dans un espace. Un flux qui est en mouvement. Le temps n'est pas le mouvement, mais quelque chose du mouvement. Ainsi, le temps serait un enchaînement de temps présent qui se transforme en passé ou futur. Le moment le plus difficile à saisir c'est l'instant. C'est dans cet instant que les choses se construisent. Parler de tendance serait, alors, vouloir saisir ce qui n'est pas encore fait, ce qui n'est pas encore décidé, dans ce qui est déjà passé. Le capitalisme a littéralement troublé notre rapport au temps. Le pouvoir de la société capitaliste s'exerce sur le temps à vivre. Il y a un contrôle permanent, de la naissance, à la mort de l'individu. Le capitalisme crée un processus social où il nous formalise. Il opère, donc, une domestication de l'individu par la normalisation de son temps. Rien ne doit être laissé au hasard. Le capitalisme ne compose pas avec le fortuit. Il élimine l'irrégularité afin de mieux maîtriser les événements. Une œuvre d'art ne doit pas être soumise à cette irrégularité. Il faut, alors, anticiper sa circularité. En devançant le cycle d'une œuvre, le capitalisme forme la tendance quitte à banaliser l'œuvre. Cette anticipation se fait au risque de retrouver l'œuvre sur le même plan que le produit.

II. 1. 2. Qui détermine la tendance ?

En effet, pour ne pas laisser place à l'inopiné, l'œuvre est contrôlée dès sa création. En ce sens, les acteurs du marché de l'art — rouage de la structure capitalistique — dirigent la production de l'artiste. Comment un élément extérieur peut intervenir dans la création d'un artiste ? Les modernistes ne se sont-ils pas battus pour un art autonome ? Un art qui ne répond plus de forces extérieures mais au contraire que du créateur ? Nous ne sommes plus, effectivement, dans un rapport académique, comme nous l'avons vu plus haut. Les artistes conçoivent un art à leur image. Seulement, lorsqu'un artiste s'inscrit dans un marché, il s'inscrit, également, dans un cycle. Ce cycle, comme nous l'avons vu, est variable. Cette variabilité va créer des formes artificielles. En effet, un artiste représenté par une galerie, dépend de celle-ci ou, du moins, a un lien avec elle. La galerie commandite au créateur des œuvres, en contrepartie elle répond à ses besoins pour qu'il puisse produire.

Seulement, lorsqu'il y a intervention extérieure, la création est biaisée car elle est tenue à quelque chose. Quelque chose autre, que la relation de l'artiste à son œuvre. L'acceptation d'un soutien — qu'il soit financier, matériel ou moral — induit une perte d'autonomie pour l'artiste. Ce n'est pas la même chose que d'acheter une œuvre déjà existante. Dans un sens, lorsque nous donnons quelque chose à quelqu'un, nous attendons un retour. Le fameux « retour sur investissement ». Nous investissons sur un artiste pour recevoir ensuite. Le don induit, donc, au même moment le contre-don.

Cette notion de don mérite que nous nous y arrêtons un peu plus longuement. Dans son texte, *Essai sur le don*¹, Marcel Mauss découvre que dans les sociétés archaïques la structure sociale ne repose pas sur le marché ou le contrat mais sur ce rapport de don/contre-don, c'est-à-dire, sous forme triangulaire « donner, recevoir, et rendre », donner c'est recevoir, recevoir c'est rendre. Ainsi, son article questionne les échanges avant qu'ils ne deviennent économiques. Qu'est-ce qui demeure avant le marché, avant que l'homme soit un « animal économique² » ? À cette question, Mauss répond par l'échange sous forme de don, faits et rendus. Il est intéressant de constater que cette forme d'échange est transposable au champ de l'art. Le don est un geste, a priori, où il n'y a pas d'attente de retour. Le seul but serait la bienveillance d'autrui. Or, à travers les propos de Mauss, nous comprenons que cette conception du don est erronée. Le don est, alors, à concevoir comme un fait social total par lequel se crée des liens permettant ainsi de s'inscrire socialement. Comme l'écrivait Mauss, en donnant, nous donnons de nous-même. En acceptant de donner, on se donne soi-même. C'est une façon de signaler l'affecte que nous avons pour quelqu'un ou quelque chose (si le don n'est pas destiné à une personne). Le don se caractérise, donc, par une reconnaissance accordée aux autres. Il implique une réception qu'il est difficile de refuser. En refusant un don, nous marquons un refus de s'intégrer au cycle. Si, nous acceptons de recevoir un don, alors, il faudra le rendre

¹ Marcel Mauss, *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Paris, éd. Quadrige / PUF, 2007.

² « Ce sont nos sociétés d'Occident qui ont, très récemment, fait de l'homme un "animal économique". Mais nous ne sommes pas encore tous des êtres de ce genre. [...] L'*homo œconomicus* n'est pas derrière nous, il est devant nous ; comme l'homme de la morale et du devoir ; comme l'homme de la science et de la raison. L'homme a été très longtemps autre chose ; et il n'y a pas bien longtemps qu'il est une machine, compliquée d'une machine à calculer. » Marcel Mauss, *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), op.cit. p. 238.

plus tard. Le contre-don doit être différé, car rendre tout de suite, serait un signe de faiblesse, face à la « dette » qui vient de nous être portée. Dans un modèle marchand, nous payons pour solder notre dette. Dans un modèle de don, la dette est perpétuelle, une fois rendue, elle réapparaît sous une autre forme. Accepter d'être inscrit dans des liens sociaux, c'est, par conséquent, être en dette. Seulement, rendre l'équivalent de ce que nous avons reçu serait refuser la relation du don, ainsi, il faut, également, rendre plus. Ce cycle triangulaire, n'est pas à concevoir forcément que par la circularité de biens matériels mais aussi à travers des choses plus impalpables comme « des politesses, des festins, des rites, des services¹ ». Ainsi, à tout moment, nous sommes confrontés au fait de devoir « donner, recevoir ou rendre ». C'est ce qui crée des alliances. Le don est censé, il s'inscrit, dans un système de désintéressement qui se plie à une obligation sociale. Nous sommes libres de faire un don, mais, en même temps, nous sommes obligés, de le faire, pour établir des relations. Il y a, donc, un équilibre à trouver entre un intérêt pour soi et un intérêt pour autrui, qui s'adonne au désintéressement. Mauss pense que ce modèle s'applique, également, dans nos propres sociétés. Il considère qu'une « partie considérable de notre morale et de notre vie elle-même stationne toujours dans cette même atmosphère du don, de l'obligation et de la liberté mêlées² » que « tout n'est pas encore classé exclusivement en termes d'achat et de vente³ ».

Alain Caillé et Jean-Édouard Grésy, dans leur ouvrage *La révolution du don*⁴, pensent qu'il faut ajouter à cette formation triangulaire, une quatrième notion celle de « demander ». Selon ces deux auteurs, pour qu'une circularité entre « donner, recevoir, rendre » puisse être possible, il faut adjoindre « demander » car « le don serait vide de sens s'il ne répondait pas à un besoin ou à une demande⁵ ». Ainsi, « demander » viendrait dynamiser les échanges. Rattacher au champ de l'art, cela pourrait se comparer au cycle de l'artiste en résidence. Un artiste demande à partir

¹ Marcel Mauss, *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), *op.cit.*, p.71.

² Marcel Mauss, *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), *op.cit.*, p. 219.

³ *Idem.*

⁴ Alain Caillé et Jean-Édouard Grésy, *La Révolution du don. Le Management reposé à la lumière de l'anthropologie*, Paris, éd. Éditions du seuil, « économie humain », 2014.

⁵ *ivi.*, p. 61.

en résidence dans tel lieu, le lieu X. Le lieu X, donne à l'artiste la possibilité d'avoir un espace et un temps de création. L'artiste reçoit cet espace-temps et en jouit. Ultérieurement, une fois la résidence finie, l'artiste en exposant ses œuvres, rend publique ce qu'il a reçu. À savoir, un temps et un espace pour produire. Ainsi, le lieu X se voit rendre ce qu'il a donné par la visibilité. Nous pouvons, donc, comprendre à travers cet exemple le rythme circulaire de « demander, donner, recevoir, rendre ». Dans ce cas précis, la demande est explicite, mais il est possible aussi que cette demande soit moins directe. Auquel cas, le donateur, par les relations qu'il entretient avec le donataire, répond aux attentes avant même quelles ne soient exprimées. Il faut, alors, faire une demande pas trop explicite pour « préserver la spontanéité du donateur, à faire en sorte qu'il ait assez de liberté à le faire pour avoir tout simplement envie de le faire¹ ». Il ne faut, donc, pas exiger un don car cela fausserait le jeu établi entre donataire/donateur. Ainsi, une galerie (donateur) en apportant un soutien matériel, physique, physiologique ou financier à un artiste rentre dans ce jeu du don. Par les liens professionnels ou amicaux qu'elle entretient avec l'artiste, elle devance la demande et donne. En recevant la « dette » de sa galerie, l'artiste accepte de rendre. Il rend grâce aux œuvres qu'il produit. Il est intéressant, à ce moment, de revenir à l'analyse du don archaïque fait par Mauss, où il observe les Maoris. Il constate que les Maoris se donnent le *hau*, ce qui pourrait être traduit par « l'esprit des choses² ». Nous pouvons comprendre, alors, que l'objet échangé est chargé d'une partie de l'âme du donateur. Ainsi, l'artiste en faisant contre-don devient donateur à son tour. En donnant son œuvre, il charge l'objet de son âme. La création pour un artiste est la chose la plus profonde qu'il soit de lui. Donner est un geste d'une très grande force dans lequel il faut savoir rivaliser avec dignité et intelligence pour ne pas rompt l'échange et donc le lien.

Ainsi, être en dette c'est être en lien. Celui qui crée le plus de liens, est, potentiellement, celui qui a le plus de dettes. La construction d'un réseau personnel ou professionnel est, donc, sujette au rapport du don. C'est le capital social de chaque individu. À partir de ce cheminement, nous pouvons comprendre comment l'art s'est étendu mondialement. La figure de l'artiste isolé, dans son atelier, est

¹ *ivi.*, p. 75.

² Marcel Mauss, *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), *op.cit.*, p. 82.

dépassée. Aujourd'hui, un artiste se crée un réseau autour de lui, au même titre que les marchands, les collectionneurs, et tous les acteurs du champ de l'art. Tout cela, afin de recevoir un appui dans la réalisation de leurs propres intérêts. L'art pourrait, alors, lui aussi relevé du don.

Toutefois, il se peut que la structure du don fasse preuve d'un dysfonctionnement, lorsqu'une personne ne peut rendre un don, qui lui est fait et se retrouve sous l'emprise du donateur. Ainsi, lorsque l'étape de « demander » est remplacée par « exiger » le rapport vertueux est écrasé au profit d'un rapport de force. L'harmonie, alors, se brise. Nous ne sommes plus dans le don mais dans l'obligation. Caillé et Grésy pensent, alors que :

Exiger, c'est-à-dire priver l'autre de la possibilité de refuser, c'est instrumentaliser la relation, user ou abuser de son pouvoir afin que l'autre s'exécute. Il s'agit d'amener autrui, par la contrainte, à faire ce qu'il ne ferait pas spontanément de lui-même. [L'instructeur], lorsqu'il outrepassé ce que lui autorise son statut hiérarchique, considère ici son [récepteur] en quelque sorte comme un objet, un outil au service de ses aspirations, et cette relation se colore donc d'une finalité essentiellement utilitaire.¹

Ainsi, lorsqu'une injonction est formulée envers une personne nous ne sommes plus dans une structure de don mais de pouvoir. Un pouvoir qui se fait sur autrui. Le rapport mis en place par le don d'intérêt de soi et d'intérêt pour autrui est abandonné, au bénéfice de l'intérêt de soi uniquement. Le système est brisé, le jeu se fait unilatéralement et plus synallagmatiquement. Ainsi, pour rattacher notre réflexion au champ de l'art, nous savons aujourd'hui que, les acteurs de l'art se déplacent directement dans les ateliers. Nous sommes loin de l'image romantique de l'artiste, incompris, seul au fond de son local de travail. Par conséquent, ces protagonistes de l'art ont une influence directe sur l'œuvre et peuvent poser des critères, des codes esthétiques avant même que l'œuvre soit achevée. L'artiste n'est plus seul avec son œuvre. Il dépend, donc, de quelque chose d'autre. Une chose qui le rattache à des mécanismes extérieurs. Dans le film documentaire *Jean-Michel Basquiat, la rage*

¹ Alain Caillé et Jean-Édouard Grésy, *La Révolution du don. Le Management reposé à la lumière de l'anthropologie*, op.cit., p. 76.

*créative*¹, son amie de l'époque témoigne en disant que « les collectionneurs venaient voir les œuvres avant même qu'elles soient terminées. C'était frustrant parce que, souvent, ils demandaient à ce qu'elles soient assorties aux décors de leur salon ». Rien d'étonnant de voir apparaître, alors, dans le travail de Basquiat des toiles sur lesquelles figurent : « Not for sale » (voir fig.1). Une manière pour lui de dire que son art n'est pas une marchandise. Nous lui retirons sa liberté de refuser, mais pas de s'exprimer, malgré les contraintes.

Ce faisant, les collectionneurs en demandant explicitement leurs attentes déconstruisent toute valeur de lien à l'œuvre, qu'il y a dans le don. En déshonorant la valeur de lien, ils conservent seulement l'utilité de l'objet. Dans le cas présent avec Basquiat, un « objet de déco ». Ainsi, cela ramène l'œuvre à une valeur de bien. Un bien destiné à une consommation pure. Le plaisir esthétique est évaporé. Or, s'adonner à l'expérience esthétique n'est-il pas un des buts de l'art ? La réception de l'œuvre d'art est, par ce fait, obliquée. En se positionnant comme instructeurs, les collectionneurs deviennent consommateurs. Ils consomment sans raison, dans une aliénation de soi. Alors, ils ne cherchent plus à comprendre mais à consommer. Ils sont dépossédés de ce qui constitue leur être essentiel, leur raison, de leur humanité. Ils consomment, dans une volonté boulimique, de posséder l'objet devenu marchandise, en oubliant complètement l'effet que l'œuvre peut produire sur eux. L'œuvre d'art devient, alors, un objet de consommation pure. En personnalisant l'œuvre, ils font passer l'objet du statut d'œuvre d'art à celui de produit. La personnification de l'œuvre émane, peut-être, d'une volonté d'atteindre l'authenticité de l'œuvre, qui se perd depuis le modernisme. Seulement, cela génère la perte de l'acte créatif. L'œuvre d'art produite sous l'influence du consommateur revêt, peut-être, d'un caractère original mais perd de sa spontanéité créative. Elle ne ressemble plus à son créateur. L'artiste en acceptant d'intégrer, à son œuvre, des directives extérieures perd son statut de personne singulière. Il n'est plus le seul décideur de sa création, il y a un élément annexe qui vient contaminer la production. Boltanski et Esquerre à propos du rapport qu'entretient un consommateur face à un objet destiné à une consommation de masse écrivent :

¹ David Shulman, *Jean-Michel Basquiat, la rage créative*, Royaume-Uni, prod. BBC, 2017.

En customisant les choses dont ils s'entourent, les consommateurs sont censés pouvoir à la fois être dans la tendance, ou même l'anticiper, tout en combinant de façon originale les objets tendances qu'ils acquièrent de façon à rendre manifeste ce qu'ils ont de spécifique, et à donner une "image d'eux-mêmes" en tant qu'ils sont singuliers et par là authentiques, comme on le voit particulièrement dans le cas de la mode vestimentaire. C'est la raison pour laquelle le marketing des objets tendance a mis l'accent sur la plasticité des objets mis en vente qui peuvent être présentés comme des "plateformes de prosumer" (*prosumer platform*), de façon à faire comme si le consommateur était lui-même un "créateur" et non le consommateur passif de "produits finis".¹

Ces propos sont valables pour un produit standard, mais, peuvent être repris pour expliquer ce que nous venons de démontrer. Ce qui est vrai pour un produit de consommation est aussi vrai pour une œuvre d'art. La seule différence se trouve dans le produit de consommation standard, où le consommateur ne peut pas intervenir en amont de la fabrication de l'objet, d'où une appropriation de l'objet par la customisation. Ici, dans ce que nous voulons démontrer l'objet est modifié avant même d'être fini — c'est ce que nous appelons la « personnalisation ». Il est remanié pendant qu'il est en train de se faire. Nous pouvons, donc, comprendre qu'en donnant la possibilité aux consommateurs d'investir l'œuvre, par des choix qui interviennent directement sur l'acte créatif, cela les rend actifs. Ils ne sont, donc, plus dans une consommation passive. Le problème étant qu'il n'y a plus de surprise possible. Ils ne laissent plus de place à l'expérience esthétique car ils sont devenus eux-mêmes créateurs. Ils sont en quelque sorte, les co-réalisateurs de l'œuvre, qu'ils acquièrent par la suite.

Ce sont, donc, ces œuvres dictées qui se retrouvent, ensuite, exposées dans les manifestations. Ce sont ces mêmes œuvres qui forment la tendance. Ainsi, nous pouvons comprendre à travers notre réflexion, que la tendance ne se détermine pas seulement post-création (par le marché), mais, également, en amont de celle-ci. L'esthétisation d'une œuvre se fait avant même l'œuvre produite. Nous pouvons,

¹ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une Critique de la marchandise* (2017), *op.cit.*, p. 337-338.

donc, comprendre que la tendance ne se situe pas seulement dans l'objet, mais aussi dans la création même de l'objet, dès son exécution.



Fig.1 : Jean-Michel Basquiat, *Obnoxious Liberals*, 1982, Acrylique, huile et peinture en bombe, 172.72 x 259.08 cm

II. 2. Les écoles d'art, productrices d'entrepreneurs

Les écoles d'art sont, devenues, le passage obligé pour toutes les personnes se destinant à vouloir être artistes. Il est rare de faire carrière sans avoir obtenu le cachet d'une école d'art, même si, évidemment, l'autodidaxie existe. Les écoles d'art ont, tout de même, un effet positif pour la carrière d'un artiste. Plus l'école fréquentée a une réputation solide, plus le sceau est considéré. C'est le lieu où se forme l'artiste et où il est mis en condition pour l'après-école. C'est donc une étape primordiale pour commencer à faire de l'école son outil premier pour l'avenir. C'est dans ces murs institutionnalisés que la construction d'un champ social « arty » prend forme. L'étudiant d'hier, sortira, demain artiste ! Voilà, un programme alléchant pour toutes les personnes rêvant de devenir le prochain Jeff Koons. L'ENSBA¹ annonce la couleur sur leur site internet :

Les Beaux-Arts sont tout à la fois un lieu de formation et d'expérimentations artistiques, un lieu d'exposition et de conservation de collections historiques et contemporaines et une maison d'édition. Héritière des Académies royales de peinture et de sculpture fondées au XVII^e siècle par Louis XIV, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, placée sous la tutelle du ministère de la Culture, a pour vocation première de former des artistes de haut niveau. Elle occupe une place essentielle sur la scène artistique contemporaine. Conformément aux principes pédagogiques qui ont toujours eu cours aux Beaux-Arts, la formation y est dispensée en atelier, sous la conduite d'artistes de renom.²

À cette lecture, nous comprenons qu'une école d'art, c'est du sérieux. Ici, on forme des « artistes de haut niveau » et pour cela les moyens sont donnés. La transmission se fait grâce à des « artistes de renom ». C'est justement cette formule « artistes de renom » qui retient notre attention. En effet, un artiste ayant une réputation nationale ou internationale est-il, pour autant, un bon professeur ? C'est-à-

¹ École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).

² *Les missions de l'école*, beauxartsparis.fr. Site consulté le 04.04.18 : <https://www.beauxartsparis.fr/fr/l-ecole/missions>

dire une personne qui sait transmettre justement, qui sait éveiller l'incertitude chez son auditeur. La vraie question, serait, peut-on apprendre à être un artiste ? Dès l'Académie, l'apprentissage se faisait par une transmission de savoir-faire dans un rapport de maître à l'élève. La technique du dessin, de la peinture, de la sculpture ou encore de la gravure, ainsi qu'un savoir théorique y était, alors, enseigné. Seulement, aujourd'hui qu'en est-il dans les écoles d'art ? L'ANDéA¹ référence 45 écoles supérieures d'art sous tutelle du ministère de la Culture. Chaque école a sa propre spécificité, variant, des arts-plastiques, au design, de la création sonore à la scénographie... Pourtant l'enseignement reste le même quasiment partout. Qu'il se fasse sous forme de classe ou d'atelier, les techniques traditionnelles, comme sous l'Académie, n'y sont plus transmises. La formation en école d'art se fait bien plus sur l'expression de la créativité et l'expérimentation des champs possibles de la pratique artistique, que, sur la technique.

II. 2. 1 L'injonction

Pour développer notre réflexion, nous allons, nous intéresser à la pensée élaborée par Pierre-Damien Huyghe à propos de la recherche « en » art². Nous tirons de son livre, l'idée d'une logique formative de l'apprentissage artistique à travers la recherche. Le mode opératoire par lequel notre exposé va se dérouler peut paraître déroutant, mais il est nécessaire de bien le suivre afin d'en dégager les fondements de notre réflexion. Tout d'abord, qu'est-ce que signifie faire de la recherche « en » art ? Huyghe distingue trois types de recherche : la recherche « sur », la recherche « avec » et la recherche « en ».

La première, la recherche « sur » l'art, prend l'art comme objet de réflexion dans un modèle classique universitaire. Huyghe pense, alors, que la recherche « sur » l'art, découle d'une tradition historique dans les universités où les artistes font l'objet d'une réflexion mais n'intègrent pas directement la recherche. L'art est, donc, considéré comme un objet de réflexion extérieure, à lui-même, qui appelle les

¹ Association nationale des écoles supérieures d'art et design publiques créée en 1995.

² Pierre-Damien Huyghe, *Contre-Temps. De La recherche et de ses enjeux. Arts, Architecture, design*, Paris, éd. B42, 2017.

méthodes des disciplines reconnues comme l'esthétisme, la sociologie, la philosophie pour établir une théorie.

La seconde, la recherche « avec » l'art prend, comme appui, l'expérience artistique. L'écriture fait appel à l'expérience. Les concepts, les problématiques, les questions qui surgissent de la recherche découlent directement de l'expérience vécue avec l'art. C'est l'idée d'une recherche qui peut être d'une autre nature, celle qui n'est pas classique, dans le sens d'attendue. Les questions sont posées à partir de l'expérience. Le rapport d'objectivation est inversé. La recherche « avec » n'implique pas forcément une activité artistique revendiquée mais une connaissance de la pratique. La recherche « avec » l'art accompagne le chercheur, les objets l'entourent. Le chercheur en a pleinement conscience, il est impliqué. Ensuite, il déplace les hypothèses et les formules autrement. Peut-être, que nous pouvons l'entendre comme un travail dont l'élément ne serait pas, seulement, celui de l'art mais un genre de discours. La différence qui s'opérerait entre la recherche « sur » et la recherche « avec » se situerait dans le discours. En s'appropriant un discours, émanant de l'expérience, le chercheur devient familier de son objet. En quelque sorte, il sort des codes habituels (de son *habitus*) de travail, pour imposer ses nouveaux moyens opératoires afin de penser quelque chose de nouveau. Il passe donc par des manières de faire qui ne sont pas celles attendues par l'université. Le chercheur porte une réflexion transversale entre une recherche « sur » et une recherche « en ».

Maintenant, nous allons, nous intéresser plus longuement sur le troisième point. La recherche « en » art, est, selon Huyghe, la recherche de l'artiste, traduite par l'œuvre. L'œuvre est, donc, l'objet de sa recherche. La forme, qu'elle soit picturale, sculpturale, éditoriale, est une mise au point par des pratiques de conception. L'objet d'art ne s'inscrit pas seulement dans le champ de la technicité mais devient porteur d'interrogations et, donc, de recherches menées par l'artiste. La recherche « en » art, selon Huyghe, est celle transmise dans les écoles d'art. Le problème, selon lui, est que cette transmission se fait dans une injonction. « Faites de la recherche¹ ». Un ultimatum paradoxal qui oblige le futur artiste à chercher quelque chose sans trop

¹ Pierre-Damien Huyghe, *Contre-Temps. De La recherche et de ses enjeux. Arts, Architecture, design*, *op.cit.*, p12.

savoir quoi. Or, l'élève contraint à chercher alors même qu'il ne sait ni quoi, ni comment, ni où, s'enferme dans une production stérile. Dans ce cas, nous pouvons, nous interroger sur la portée du sens induit par l'acte d'obéissance. En s'appuyant sur la partie traitant du rapport au don nous pouvons dire que lorsque nous exigeons quelque chose de quelqu'un cela le prive de toute forme de liberté. Ainsi, il devient esclave. La recherche est quelque chose qui doit venir de soi, elle ne peut être imposée. La recherche en art doit, donc, passer par un travail d'expérimentation, dans le sens de laboratoire. Il faut mettre en place un ou plusieurs cheminements qui mèneront à des interrogations. C'est sur ces interrogations que la recherche pourra s'émanciper. Il faut, donc, se mouiller, creuser pour révéler des choses, que nous autres, nous n'aurions peut-être pas vu en temps normal.

Selon Huyghe, la recherche est, alors, à concevoir dans le faire. Or, il pense que nous sommes dans un temps où il y a un vrai désintéressement du faire dans l'art. C'est-à-dire, que nous sommes arrivés, à considérer toutes œuvres comme étant inscrites dans la rhétorique. Le problème ne réside pas dans le fait que l'œuvre soit rhétorique, mais plutôt que l'objet soit art, avant même que l'idée en soit prene forme. Tout est art et il faut le justifier avant qu'il ne soit fait. Ce qui est problématique pour établir une recherche qui doit s'inscrire dans le faire. À ce propos, il écrit :

Que l'art soit devenu une affaire d'actions, de *praxis* plutôt que *poièsis* au sens étymologique du mot, c'est-à-dire d'ouvrage, de fabrique, voire de métier (tous ces termes impliquant le fait d'avoir un certain outillage pour faire quelque chose, ce que le langage grecque appelait *poiein*), cela est bien possible. Aristote affirmât que les registres du faire (ou de la *poièsis*) et de l'agir (ou de la *praxis*) ne devait pas être confondus. [...] Nous admettons que l'art commence comme processus de persuasion quant à sa propre idée. "Ceci est de l'art", quel que soit le "ceci" en question, telle est la phrase dont il faut persuader, telle est la phrase qu'il faut performer. [...] Quelque chose d'important s'est joué là. Nous sommes maintenant dans une époque où même l'idée d'art s'accommode d'un certain abandon du faire et de ses qualités.¹

¹ Pierre-Damien Huyghe, *Contre-Temps. De La recherche et de ses enjeux. Arts, Architecture, design*, *op.cit.*, p. 22-24.

Ainsi le résultat précède l'étape du faire. Il n'est plus concevable de se perdre, il faut un résultat concret avant même que l'idée soit définie. Il faut exposer avant même que l'œuvre soit créée. Il y a un effet de vouloir « tout et tout de suite ». Or, pour qu'une recherche puisse s'établir il faut savoir se confronter au doute. Douter de ses convictions, de ses engagements pour mieux les questionner. La recherche est déviée, dans ce sens où elle ne peut livrer de certitudes s'il n'y a pas eu de questionnements. Il faut, donc, que l'élève organise une pensée. Qu'il soit amené à projeter quelque chose sur une surface. Néanmoins, en voulant professionnaliser les jeunes artistes, l'école leur coupe l'herbe sous le pied. C'est là toute l'ambiguïté, car elle ne laisse pas l'espace et le temps nécessaire pour qu'ils puissent comprendre l'objet de leur expérimentation. Les écoles d'art se trompent en voulant professionnaliser les étudiants. Elles ne laissent plus de place aux interrogations, mais cristallisent une pratique avant quelle ne soit définie.

II. 2. 2 La professionnalisation

De *facto*, la pédagogie doit refléter ce qui se passe en dehors de l'école, c'est-à-dire la structure du marché de l'art. Un système dans lequel, comme nous l'avons déjà vu, le rythme est relativement rapide et changeant. L'objectif est, alors, de former des artistes professionnels, tout en démystifiant l'image de l'artiste maudit. Le statut de l'artiste a changé. Il revêt, aujourd'hui, le costume d'un directeur de petite, voire de très grande entreprise. Il suffit d'aller faire un tour dans les ateliers d'artistes pour le comprendre. Si, par hasard, vous vous rendez dans les ateliers de Yan Pei-Ming, Xavier Veilhan, Olafur Eliasson, par exemple (pour ne pas citer Jeff Koons), vous comprendrez que ce ne sont plus des ateliers qu'ils ont bâtis mais de vraies fourmilières où grouillent des petites mains qui s'affairent à réaliser les projets de leur dirigeant, tant dis que d'autres sont installés dans des bureaux pour ce qui est du travail administratif. Il est de même intéressant de voir comment se configure ces nouveaux ateliers. Nous sommes, encore une fois, loin de l'image d'ateliers miteux dans lesquels les œuvres s'entassaient au profit des nouvelles pièces. Non, comme tout bon entrepreneur, l'atelier doit être à l'image de son représentant. Les artistes en viennent à imaginer des espaces, légèrement « tape-à-l'œil » se situant entre

espace d'exposition et habitation. Tout doit être beau et propre pour recevoir en ces lieux le quidam aventureux (voir fig. 2 et fig. 3).

Nous l'avons compris, l'artiste d'aujourd'hui est un entrepreneur pris par le règne du travail assujéti. Pierre-Michel Menger l'annonce dès les premières lignes de son livre *Portrait de l'artiste en travailleur* :

Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations (...). Bref, le temps n'est plus aux représentations héritées du XIX^{ème} siècle, qui opposaient l'idéalisme sacrificiel de l'artiste et le matérialisme calculateur du travail, ou encore la figure du créateur, original, provocateur et insoumis, et celle du bourgeois soucieux de la stabilité des normes et des arrangements sociaux. Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure professionnelle inventive, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. Comme si, (...) l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme.¹

Seulement, « professionnaliser » et « artiste » ne sont-ils pas antinomiques ? Professionnaliser doit être entendu comme entrepreneur. L'artiste est entrepreneur de sa propre carrière. Comme pour un chantier, aujourd'hui, l'artiste doit répondre à des « appels d'offres » thématiques pour obtenir un espace, un temps et surtout un financement pour créer. Cela est assez absurde en y réfléchissant bien, car l'initiative se perd à la faveur de choses instituées et dictées. L'artiste est dépossédé de toute possibilité auto-réflexive, car il doit travailler sur un thème imposé. L'artiste consulte les listes d'appels d'offres afin de trouver la bonne offre — à la manière du chômeur qui se connecte tous les jours sur le site de Pôle emploi. Il n'y a plus de sens direct avec la création, les propositions se font sur ordinateur et non plus concrètement. L'art est-il réduit à un dossier normé et immatériel ? Pour se faire, le futur-artiste doit

¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait De l'artiste en travailleur. Métamorphoses Du capitalisme*, Paris, éd. Seuil et La République des idées, 2002, p. 7-8.

s'appliquer à des codes et l'école est là pour lui instaurer. Dans son article *Bizarre Love Triangle*, Lovan Mrvaljevic souligne deux processus qui semblent différents mais qui pourtant ont dressé l'image de l'artiste en bureaucrate :

Par rapport à "l'état naturel des choses" que décrit Wagner, où le peuple chante, danse, écrit de la poésie et peint, car cela dérive de la constitution naturelle des corps, la professionnalisation des pratiques artistiques a d'abord eu lieu principalement à travers les écoles d'art qui ont divisé les disciplines artistiques et ont institué sur la maîtrise de chaque technique. Puis, après la Seconde Guerre Mondiale, comme le signale Boris Groys, on a insisté à une déprofessionnalisation de l'art sous l'influence des avants-gardes. La part discursive a pris le dessus sur l'enseignement des techniques, cependant que techniquement les artistes étaient formés un peu pour tout mais pour rien en particulier. Simultanément, la bureaucratie est devenue de plus en plus présente : les artistes sont désormais préoccupés par la documentation de leurs dossiers, portfolios, CV, projets, création de réseaux etc. Bref, le monde de l'art s'est professionnalisé¹.

Rappelons-le, l'école forme des « artistes de haut niveau », à l'instar des sportifs. Ils doivent, donc, s'inscrire dans une structure qui les professionnalise. C'est ainsi que l'institution désigne qui pourra être professionnel ou pas, en les griffant à l'issue de leur parcours d'un diplôme d'État. Il faut, donc, inscrire le futur-artiste dans la société en lui donnant un statut bien défini, en l'affectant à une catégorie. Le jeune artiste se retrouve, alors, sous l'emprise directe du capitalisme. La figure rassurante que veut jouer l'école, ne fait qu'accélérer le processus d'inscription de l'artiste dans le monde du travail. En le professionnalisant elle le dépossède de toute autonomie et fait de lui un artiste travailleur. L'enjeu est, alors, de savoir distinguer le travail libre, d'un travail aliéné. Le travail artistique est censé se construire sur un modèle sans contrainte dans lequel l'artiste s'accomplit dans une pleine liberté pour accéder à sa propre autonomie. Or, l'école cherche à dessiner des trajectoires professionnelles sans rapport avec le schéma habituel. C'est-à-dire qu'elle soumet au futur-artiste un rythme de travail et un cadre similaire à celui du monde du travail

¹ Lovan Mrvaljevic, *Bizarre Love Triangle. Artiste - Institution - Capital*, in Jean-Pierre Cometti, et Nathalie Quintane (dir.), *L'art Et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017, p. 16-29, p. 24.

classique. La création devient un travail qui s'inscrit dans un mode économique et social, à l'égal de n'importe quelle entreprise. Le futur-artiste doit être capable d'affronter la jungle de l'art. Pour cela, l'école d'art offre, donc, aux étudiants un système social construit sur les mêmes rapports que le champ de l'art. Durant la période de leur apprentissage, les étudiants vont organiser leur vie artistique à l'intérieur même de cette structure. L'école est un lieu dans lequel se cartographie le premier réseau, où l'échange entre professeurs et élèves est permanent.

Le recrutement des professeurs est donc très important pour l'école. C'est ce qui va donner de la crédibilité mais aussi de la renommée à l'école. Un professeur inscrit dans le milieu de l'art et du marché est plus attrayant qu'un artiste étant en marge du système. Raymonde Moulin pense que le pouvoir d'une école se mesure dans « l'opportunité qu'elle offre aux élèves de pénétrer dans le monde de l'art et du marché, en même temps qu'à l'aptitude développée chez eux de s'y reconnaître et de s'y faire reconnaître¹ ». Ainsi, l'école doit s'entourer d'artistes-professeurs capables de transmettre ces mécanismes. La politique est, donc, de donner la parole aux artistes visibles, des professionnels qui attestent d'un parcours artistique conséquent et actuel. Ceux qui pourront transmettre les tendances de demain. L'effet de la starification professorale engage le futur élève à choisir son école en fonction des enseignants et non plus de l'enseignement. Il est alors plus intéressant pour eux de côtoyer une « star » proche de la scène agitée, plutôt, que de recevoir l'enseignement d'une « star » périmée.

Dans cette logique, les artistes-professeurs sont en charge d'accompagner les étudiants et non les formatés. Toutefois, il n'est pas rare de voir les étudiants pasticher leur artiste-enseignant. Selon Bourdieu, la parodie dans la formation d'un artiste est nécessaire. Il pense que les œuvres de jeunesse sont à la fois « mimétiques et parodiques² ». En parlant de Marcel Proust, il écrit :

Proust ne faisait pas des pastiches pour faire rire. Il faisait des exercices d'école comme Schumann quand il faisait des variations de Bach ; il ne faisait pas des

¹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, éd. Flammarion, « champs arts », 2012, p. 316.

² Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, éd. Raisons d'agir/Seuil, 2013, p. 132.

pastiches au sens d'imitation comique mais des exercices mimétiques d'incorporation de schèmes pratiques destinés à permettre de réengendrer ce qui est imité mais aussi bien d'autres choses. C'est comme cela qu'on apprend une langue : on fait des exercices d'incorporation de schèmes pratiques à partir desquels on peut réengendrer tout ce qu'on a copié, mais inventer aussi puisque les schèmes deviennent indépendants des formes dans lesquelles ils étaient incorporés, donc susceptibles d'engendrer des formes tout à fait différentes de celles dans lesquelles ils ont été acquis.¹

Selon lui, il est normal qu'un artiste reproduise les gestes d'autres artistes pour créer ses propres gestes. Ainsi, cela permet à celui qui reproduit de se situer, afin, qu'il puisse savoir ce qu'il veut faire ou ne pas faire. Bourdieu pense qu'un artiste a besoin de se constituer une famille artistique et esthétique pour se construire. Il n'est, donc, pas rare en se rendant à une exposition des élèves de l'atelier de Michel François² à l'ENSBA, par exemple, de trouver des formes semblables à celles de leur « maître ». Un travail généralement sculptural où formes et contre-formes dialoguent dans une fragilité de matière. Or, ce que dit Bourdieu est valable dans une structure académique. Le problème aujourd'hui, c'est que les élèves pastichent une intention et non plus une technique. Le pastiche est devenu une imitation aliénée d'un langage et non d'un geste. Certes, nous partageons avec Bourdieu le fait que le mythe du créateur n'existe pas, l'idée que l'art ne soit pas inné chez l'individu. Toutefois, en s'appropriant l'intention d'un artiste, l'élève cristallise sa réflexion dans un mode opératoire du déjà fait ou du tout fait. Le geste de pasticher est, ici, fait sans recul, c'est une pratique neutre de l'imitation. C'est vide. Alors, qu'il est nécessaire pour l'élève d'être dans une instabilité de formes où la construction est en devenir. Cette similitude « innocente » n'est pas le fruit du hasard mais émane d'un environnement marqué par les prescriptions du professeur. Les élèves acquièrent, alors, des habitus esthétiques dès l'école et non des habitus techniques, comme aurait pu le dire Bourdieu.

¹ Pierre Bourdieu, *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), *op.cit.*, p. 114.

² Artiste-enseignant à l'ENSBA (Paris).

Il y a un formalisme qui prend le dessus sur l'approche sensible des choses, une standardisation esthétique, en opposition à l'effervescence créative. À tel point que nous pouvons, par exemple, distinguer un artiste sortant de Beaux-Arts de Paris à celui sortant des Arts-Décoratifs. Les élèves, eux-mêmes, se revendiquent appartenir à une école et pas à une autre. Nous ne jugeons pas, dans ce cas précis, si l'une est mieux que l'autre. Toutefois, il nous semble intéressant d'attirer votre regard sur cette esthétisation existante, dû à l'enseignement. Lors de manifestations dédiées à la jeune création, il est assez facile de déchiffrer quel enseignement les artistes exposés ont reçu. Il faudra, alors, bien de la persévérance au jeune artiste pour se solder du passé et s'éloigner de ses habitus esthétiques. Il est nécessaire tout de même, pour lui, afin d'avancer, d'accomplir cette tâche difficile. Un artiste pour atteindre la création pure, doit savoir se délester de ce qu'il a appris. La réussite des écoles d'art, donc, se caractérise par l'aptitude qu'elles ont à former un type social d'artiste et de l'intégrer dans le marché de l'art. Si l'école produit des artistes qui marchent, alors, elle acquière de la notoriété. Par cette notoriété acquise, elle attire en ses lieux plus d'élèves et ainsi multiplie ses chances de produire des artistes renommés. Les artistes, ayant une certaine visibilité, font office de carte de visite pour leur ancienne école. Sylvie Coëllier, à ce propos, écrit dans son article *Collectionneurs, spéculateurs...* :

De leur côté, les galeries multiplient les dossiers montrant que l'artiste a fait une école ayant déjà "produit" des artistes notoires, qu'il a obtenu tel prix, que tel critique connu s'est penché sur son travail, etc. Ces faits exercent une pression sur les écoles et favorisent les jeunes artistes plus intéressés par leur "professionnalisation" que par leurs questionnements.¹

Désireux d'être reconnu, rapidement, l'étudiant en art saute des étapes et ne prend plus le temps de se perfectionner. Il en oublie la construction d'un savoir. L'art est, alors, considéré, comme une *praxis*, au sens d'agir, au lieu d'être considéré sous forme de *poièsis* au sens de faire. L'élève en vient à négliger l'étape primordiale de l'art qui est la recherche et le développement d'un regard critique sur une démarche artistique.

¹ Sylvie Coëllier, *Collectionneurs, Spéculateurs...*, in Jean-Pierre Cometti, et Nathalie Quintane (dir.), *L'art Et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017, p. 100-124, p. 108.

Les écoles d'art ne se trompent-elles pas en voulant à tout prix professionnaliser l'étudiant ? En voulant dépersonnaliser les futurs artistes, n'est-ce pas elles qui en oublient les étapes fondamentales de la transmission ? Nous le savons, aujourd'hui, être artiste n'est pas simplement faire de jolies choses, de jolis tableaux ou de belles sculptures. L'artiste doit développer une réflexion autour de son œuvre qui constitue le principe même de sa démarche. Il doit appliquer un fond à une forme. L'école est, donc, l'espace lui permettant de mettre en place ces mécanismes de réflexions afin qu'il puisse construire une démarche artistique, qu'il devra poursuivre à l'issue de son cycle de formation. En sortant de l'école, le jeune artiste doit être donc capable de parler de son œuvre, la justifier, l'interpréter, la critiquer. Interpréter c'est soumettre, quelque chose, à une critique et critiquer c'est distinguer, discerner, quelque chose. C'est, donc, par la recherche, en formulant des hypothèses que cela peut se construire. Si, nous reprenons ce que nous avons dit un peu plus haut, l'imitation n'offre pas de place à la critique. Elle renforce simplement le mode d'être présent d'une chose. Elle ne fait que reproduire une représentation de plus. L'adoption d'une idée esthétique ne bouleverse pas les fondements. Or, une transmission juste, c'est-à-dire critique, donne l'accès à une pluralité, à l'invention d'un possible, d'espoirs et de rêveries. La transmission critique ne cherche pas dans l'image du passé mais dans celle en devenir. Elle n'est pas conservatrice. Elle met à distance l'histoire sans l'oublier, ni nier son existence. Il n'y a rien d'émergent dans la célébration de formes existantes. À moins que l'appropriation ou le plagiat soit un travail en tant que tel. Prenons le travail de Sherrie Levine comme exemple. Cette artiste américaine photographie le travail d'artiste. Dans sa série d'œuvres *After Walker Evans* (voir fig. 4), l'artiste photographie les reproductions photographiques de l'œuvre de Walker Evans. La photographie est donc, la reproduction d'une reproduction de l'œuvre originale. Elle ne photographie pas directement l'œuvre originale mais sa reproduction à partir d'un catalogue d'exposition. Sherrie Levine revendique cette appropriation. Ici, le travail de reproduction d'une œuvre est pleinement conscient. Son geste questionne, interroge et perturbe notre rapport aux choses. Le geste d'appropriation témoigne-t-il d'une volonté de renoncer à produire un travail plastique ? À cette question nous pouvons, sans doute, répondre positivement. C'est un travail fort et engagé qui questionne la valeur que nous

portons à l'art. La question d'appropriation est intéressante dans ce cas précis car elle interroge la possession que nous avons des choses. Cela redéfinit, aussi, le statut de l'artiste. L'auteur s'efface au profit d'une autre œuvre. C'est un geste qui peut être perçu comme imposteur mais tout aussi généreux car l'artiste s'efface au profit de l'image de celui qu'elle veut mettre en valeur par sa photographie. Elle invente de nouveaux espaces de réceptions et de réflexions. C'est dans ces espaces que la critique peut se former. Si, lorsque la transmission se fait, elle oblitère la possibilité de créer de nouveaux espaces, alors elle ne pourra produire qu'un cercle fermé dont les limites sont vite atteignables. Ainsi, la transmission, pour qu'elle soit juste, ne doit pas construire des codes qui se replient sur eux-mêmes, là où rien de fertiles ne peut émaner mis-à-part des signes univoques et des valeurs arrêtées. Mais au contraire, elle doit s'ouvrir à d'autres champs possibles.

Ces cheminements servent à faire entendre que les écoles d'art, en instaurant des lignes directives professionnalisantes et des processus de normalisation à ses élèves forment des types d'artistes dont la sensibilité est occultée au nom du profit. Elles façonnent des artistes-machines où le seul but est de construire une réussite. Il est évident, que toute personne qui entreprend un travail artistique a comme but de voir un jour son travail reconnu. Seulement, ce chemin peut prendre du temps. Le travail artistique se façonne avec le temps. Rentrer rapidement dans le système économique pour un jeune artiste est inquiétant, car il aura moins la possibilité de faire de la recherche. Il sera pris dans le « tourbillon innovateur perpétuel » qui le mettra en concurrence avec d'autres pratiques en permanence. La cadence infernale de la rivalité est donc lancée. L'option pour résister est de se pasticher soi-même, en reproduisant des formes déjà existantes produites par soi. Pour être un peu plus juste, faire une représentation de son propre travail. Ainsi, en incitant les jeunes artistes à produire plutôt qu'à réfléchir sur l'essence même de l'acte créatif, les écoles participent pleinement à une économie de marché de type renouvelable. La construction d'une pensée n'est plus permise. Il y a une vraie séparation entre le fait et la valeur. Le monde social institue le monde de l'art. En scindant la *praxis* de la *poïesis* cela enlève toute autonomie réflexive à l'œuvre, ainsi que la morale de l'œuvre. Les œuvres produites sur ce schéma n'ont plus de portées critiques et,

donc, n'amènent plus le spectateur à réfléchir sur la société. Nous prenons, encore, appui sur les propos de Huyghe en le citant :

Dans l'étude proprement dite, le travail n'est focalisé ni par le savoir ni par le savoir-faire. Tandis que ces deux derniers termes désignent des certitudes arrêtées qu'un enseignement peut avoir pour mission d'établir dans l'esprit d'élèves (établir dans, c'est littéralement in-struire, poser, ranger au sein d'un esprit), l'étude est d'abord marquée par l'incertitude spécifique au questionnement. Cela le rend aussi bien, dans ce moment-là, inapte à produire au sens professionnel du terme parce qu'aucune profession ne peut s'établir socialement sans impliquer un régime de certitude, une assurance quant à sa pertinence. Ni professionnelle, donc, ni savante, l'expérience de l'étude doit être critique.¹

L'image d'un artiste professionnel serait, alors, obsolète. Seul signe de sa professionnalisation est l'attestation de son diplôme. L'étudiant est berné dans une illusion faite d'incertitudes. Lors d'une conférence à la Sorbonne en mars dernier, Claude Lévêque a prononcé ces quelques mots : « un artiste ne peut pas exister s'il n'a pas d'engagement personnel ». Or, comment un jeune artiste peut-il développer une réflexion engagée s'il est privé de toutes expérimentations possibles ? La sommation des élèves à des pratiques normées et répétitives les éloignent évidemment de la critique. Et, par cet acte même, d'un développement possible, d'un engagement personnel. La dynamique du professionnalisme ne pousse pas les futurs artistes à se poser en figure critique. Ainsi, les professionnels sont des individus façonnés à éviter toute pensée ne se rapportant pas à leur activité. Seul, le travail produit compte et donne lieu à une justification de leur acte. Suzi Gablik dans son livre *Le modernisme et son ombre* écrit à ce propos :

Très adaptés au système, [les artistes] en comprennent immédiatement les codes et savent s'en servir. Hormis leur réussite professionnelle, ils ne se sentent investis d'aucune mission particulière. Or le professionnalisme ne se fixe pas de fins, seulement des objectifs à court terme. Le monde est devenu

¹ Pierre-Damien Huyghe, *Contre-Temps. De La recherche et de ses enjeux. Arts, Architecture, design*, op.cit., p. 27.

une arène où l'on lutte pour s'assurer une réussite matérielle et non pour défendre des valeurs spirituelles ou éthiques. Dans la mesure où l'art lui-même n'a plus pour fonction que de servir la carrière de l'artiste et les intérêts du marchand, il a perdu son autorité morale et sa valeur intrinsèque.¹



Fig. 2 : Vue du studio de Xavier Veilhan. Veilhan Studio, Paris, 2010 — Architectes : Bona & Remercie. Crédit photo : Florian Kleinfenn.



Fig. 3 : Philippe Cazal, *Dans L'atelier 1*, 2012. Photographie couleur, tirage numérique sur papier, contrecollage sur feuille d'aluminium, encadrement caisson bois de chêne sous vitre, 100 x 120 x 4 cm (hors cadre)

¹ Suzi Gablik, *Le Modernisme et son ombre* (1984), Paris, éd. Thames & Hudson, 1997, p. 123-124.

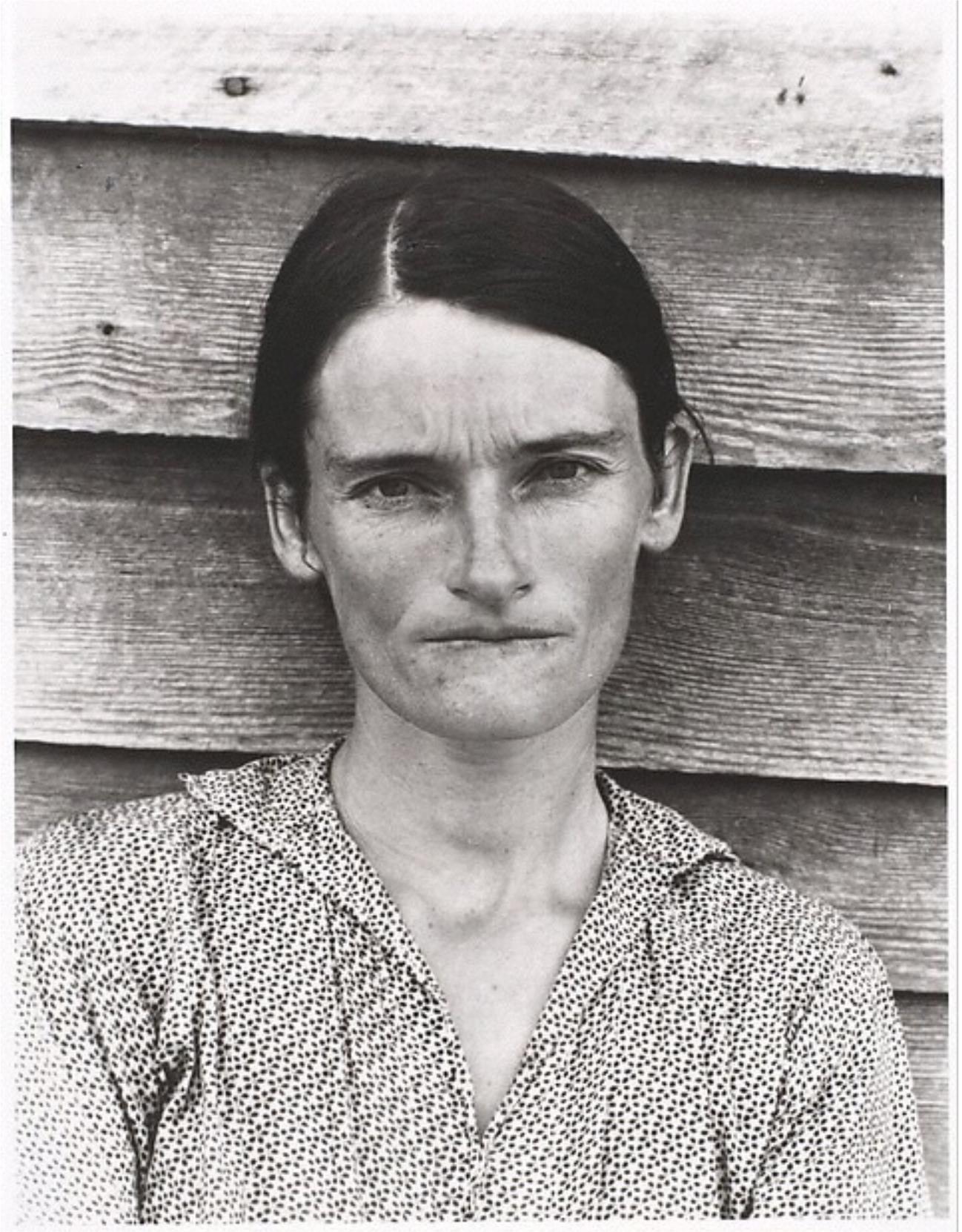


Fig. 4 : Sherrie Levine, *After Walker Evans : 4*, 1981, photographie argentique en noir et blanc, 12,8 x 9,8 cm.

II. 3. L'artiste s'habille en Prada

II. 3. 1 La critique artiste

La forte concurrence du marché pousse les artistes dans une surenchère, permanente, esthétique qui obéit à une loi de singularité. Cette quête de la singularité provoque une rupture de repères et de tradition dans l'œuvre d'art. Découle de cet acte, une œuvre qui a perdu son contenu pour n'être plus que forme. En quelque sorte, elle n'est plus que l'écorce d'une chose devenue produit. Les œuvres d'art ne seraient, alors, que coquille vide. La critique se serait, donc, perdue au profit d'un art sans critique fait de « bon goût ». Dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Ève Chiapello, déterminent deux portées de formulation de la critique :

[Il] existe réellement deux niveaux dans l'expression d'une critique, un niveau primaire, du domaine des émotions, qu'il est impossible de jamais faire taire et qui est toujours prêt à s'enflammer pour un peu que de nouvelles situations forçant l'indignation se présentent et un niveau secondaire, réflexif, théorique et argumentatif qui permet de soutenir la lutte idéologique mais qui suppose la ressource de concepts et schèmes permettant de lier les situations historiques que l'on entend soumettre à la critique à des valeurs susceptibles d'universalisation.¹

Nous comprenons alors que l'œuvre doit se construire sur ce second niveau, dans le « réflexif, théorique et argumentatif », sans cela l'œuvre ne peut avoir une résonance critique. Seulement, un travail critique est difficile à tenir face à un système qui obstrue l'accessibilité à l'autonomie et à la liberté créatrice. Ainsi, certains artistes renoncent à développer une critique à l'encontre d'un système oppressif et recherchent obsessionnellement à produire. Les artistes opèrent un saut de la qualité à la quantité. Produire pour produire, ils sont soumis à la domination du marché. Découle de cette perte de sens, une standardisation esthétique et une

¹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), *op.cit.*, p. 554.

marchandisation de l'œuvre d'art, ainsi que de l'artiste lui-même. L'artiste est, alors, servile à un travail prescrit dans le seul but du profit. Nous sommes, encore une fois, loin de l'image, où l'artiste méprise le règne de l'argent, les conventions sociales et la souveraineté industrielle.

Boltanski et Chiapello élaborent les termes d'une « critique artiste ». Selon eux, elle dénonce le capitalisme comme élément coercitif mais surtout comme modèle annihilateur de toute liberté créatrice artistique et de l'autonomie de l'œuvre, ainsi que l'assignation à l'inauthenticité. Or, la question que nous devons, alors, nous poser est, y a-t-il encore aujourd'hui une place pour la « critique artiste » ? Selon Boltanski et Chiapello, cette « critique artiste » ne peut pas fonctionner dans le système capitaliste actuel. En effet, la force du capitalisme est d'avoir su récupérer les objections critiques des artistes — dont il est l'objet — pour les intégrer dans son fonctionnement. Le capitalisme, cette forme invisible qui flotte au-dessus de nos têtes, transforme tout ce qu'il croise sur son chemin. « Des maîtres sans visage continuent d'influer sur les stratégies économiques qui conditionnent nos existences, mais ils n'ont plus besoin d'imposer leurs discours¹ ». L'art n'a pas résisté à son pouvoir. Ainsi, Frederic Jameson dans son livre *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*², dresse un regard tout aussi pessimiste face à cette « critique artiste ». Lui aussi, établit une vision de la « critique artiste » devenue insignifiante. En effet, l'art actuellement serait dans cette position où le capitalisme s'est enrichi de la culture tout entière. Jameson écrit :

Pourtant, soutenir que la culture n'est plus aujourd'hui dotée de la relative autonomie dont elle bénéficiait autrefois à titre de niveau parmi d'autres dans les moments antérieurs du capitalisme (sans parler des sociétés précapitalistes) ne doit pas nécessairement impliquer sa disparition ou son extinction. Au contraire, nous devons continuer d'affirmer que la dissolution d'une sphère autonome de la culture doit plutôt être conçue en termes d'explosion : une explosion prodigieuse de la culture à travers le domaine social, au point qu'on pourrait dire que tout dans notre

¹ Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, éd. beaux-arts de Paris, 2011, p 57.

² *Idem.*

vie sociale — depuis la valeur économique et le pouvoir étatique jusqu'aux expériences et jusqu'à la structure même du psychisme — est devenu "culturel" dans un sens original et non encore théorisé. Cette proposition est cependant en grande partie parfaitement compatible avec le diagnostic précédent d'une société de l'image ou du simulacre, et d'une transformation du "réel" en autant de pseudo-événements.¹

Nous comprenons à travers les propos de Jameson que le capitalisme s'est expansé au-delà de l'objet, c'est-à-dire dans des domaines non marchandisés jusqu'alors. C'est également ce que nous démontre Pierre-Michel Menger dans son livre, *Portrait de l'artiste en travailleur*, dans lequel il décrit la figure de l'artiste et son processus créatif sous les mêmes fonctionnements du travailleur tel que le capitalisme le conçoit. Ainsi, cette expansion raccourcit fortement la distanciation de l'objet critiqué car il s'est immiscé totalement dans la vie sociale. À ce moment, l'acte culturel ne peut plus être en dehors du capitalisme. Le capitalisme a aboli la distance critique. Si, il n'y a plus de distance, il n'y a plus de critique.

C'est à travers cette impossibilité de distanciation que l'objet de notre réflexion peut prendre forme. C'est à partir de ce moment même que le travestissement artistique se forme. Reprenons l'exemple de Sherrie Levine. Sherrie Levine, comme nous l'avons vu, s'intéresse aux questions que soulèvent l'unicité et l'originalité de l'œuvre d'art. Ainsi, en s'appropriant le travail photographique d'un autre artiste elle tourne, délibérément, le dos à l'acte créatif traditionnel, celui de l'artiste agissant seul et par ses propres moyens. En niant, donc, la différence entre les originaux et ses copies, elle occulte la notion de créateur. L'idée, assumée, de plagiat ramène l'œuvre à quelque chose qui existait avant elle. Levine se réduit elle-même à un rôle de simple copiste. Elle opère un déplacement qui nous interroge sur son statut social. Nous nous posons, alors, la question de savoir si Levine est une artiste ou une productrice dépossédée de toute originalité. La distanciation et la froideur de l'image de l'artiste qu'elle nous renvoie est primordiale pour comprendre l'œuvre de Levine, car c'est à ce moment qu'elle pose un regard critique envers le système. Elle se joue des images signes. Son œuvre juxtapose deux temporalités, un temps du passé à

¹ Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), *op.cit.*, p 96.

celui du présent, un temps établi à celui du se faisant. Elle heurte la représentation symbolique en la référençant à une imagerie traditionnelle. Pour produire, elle a recours aux nouvelles avancées technologiques. Rappelons-le, Levine photographie des reproductions photographiques de photographies à partir de catalogues d'expositions. Elle produit des copies de copies. L'utilisation de différents procédés de reproductibilité de l'image est faite, ici, dans un but d'établir une critique à l'encontre de l'objet photographique devenue marchandise. Levine pousse son œuvre à disparaître. En effet, rien ne nous empêche à notre tour de faire la reproduction des reproductions photographiques de Levine qui sont elles-mêmes la reproduction d'une reproduction d'une reproduction photographique. Son processus n'est pas un processus de travail ordinaire. Elle produit de la reproduction. Par ce fait, elle s'inscrit dans une absorption de signe par le signe comme le capitalisme le fait avec la vie sociale. Levine se place dans un principe d'immanence des signes. Pour opérer cette critique, Levine garde une distance. Or, l'efficacité de cette critique trouve en elle-même sa limite lorsque la distance critique s'annule. Effectivement, vu que le système économique a cette capacité de s'appropriier les œuvres subversives en les intégrant directement dans son système et en les transformant à leur tour en marchandise, sa critique se dissout. Le pouvoir critique des œuvres s'affaiblit. Les œuvres d'art viennent à leur tour alimenter un système qu'elles mettaient en cause initialement. Ce qui a été, à un moment donné, un travail critique à l'encontre d'un système économique devient normé aujourd'hui, « la résistance et la guérilla culturelles sous forme de contrecultures ponctuelles et locales que les interventions ouvertement politiques [...], sont toutes subtilement désarmées et réabsorbées par un système dont elles feraient elles-mêmes partie puisqu'elles ne peuvent garder aucune distance avec lui¹ ». Les œuvres d'art sont, donc, pris dans un processus infini qui rend indiscernable culture et économie. C'est par ce manque de distanciation que le travestissement artistique se forme car les œuvres produites deviennent des marchandises absolues.

¹ Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), *op.cit.*, p 9.

II. 3. 2 L'alliance de l'artiste et du luxe

C'est ainsi que le capitalisme a récupéré les fondements de la critique artiste. Il crée par cette occasion un monde culturel où tout est marchandise, de l'artiste à son œuvre. En partant de ce constat, de la totalisation de la culture et de l'économie qui engluent définitivement l'innovation culturelle dans les processus d'innovation capitaliste, il n'est pas étonnant, donc, de voir émerger un type d'art dénoué de tout sens. Il faut croire qu'il est plus simple, aujourd'hui, de plaire à la masse, plutôt que de développer une critique construite. Cette logique semble s'être implantée dans l'esprit créatif poussant l'artiste à renoncer à toutes formes de revendications. Ainsi, les artistes travestissent leur art pour plaire au plus large public. Ce n'est pas si surprenant de voir, alors, des œuvres d'art remplacer les marchandises dans les vitrines de magasins.

C'est sur la question des devantures que s'ouvre la *Boite Blanche* de Marcel Duchamp. Il ouvre son texte par la question suivante : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art" ?¹ » et d'y réponde par : « La devanture prouve de l'existence du monde extérieur. Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est aller et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix.² » Ainsi, nous comprenons par ces propos que désormais c'est par les devantures que nous avons accès au monde extérieur. L'art s'invite, donc, à l'intérieur des vitrines. Il n'y a plus de rupture entre le monde extérieur et le monde intérieur. C'est une manière de signifier qu'il n'y a plus de limite entre le public et le privé. Par ce fait, l'œuvre d'art s'insère dans la vie quotidienne. Preuve que le capitalisme s'est infiltré dans les infimes abîmes sociaux. Nous sommes condamnés. Marine Crublié, nous le rappelle dans son article *L'art contemporain ou le fétichisme du lucre* lorsqu'elle s'interroge sur l'alliance de l'artiste avec le secteur du luxe, elle écrit :

¹ Marcel Duchamp, À *L'infinif* « *Boite blanche* » (1913), in *Duchamp Du signe* (1958), Paris, éd. Flammarion, « Champs », 1994, p. 105.

² *Idem.*

La “main invisible”, dans un marché mondial globalisé, ne cesse de faire son œuvre, transformant tout en marchandise, amenant indirectement les artistes à contribuer et à diffuser cette nouvelle culture dominante de l’argent et du fétichisme de la marchandisation. Le caractère non utilitaire de l’œuvre d’art s’apparente de plus en plus à celui du produit de consommation. [...] La mutation du visage du marché semble s’allier à l’univers du commerce, du luxe voire du “tout consommable”¹

Nous comprenons, donc, que l’œuvre d’art, à présent, revêt deux masques : celui d’un produit de consommation courant et celui d’un bien de spéculation. L’œuvre d’art s’expose, désormais, en marchandise dans les vitrines. Ainsi, l’artiste se réduit-il à fabriquer des artefacts ? Des œuvres qui ne le sont pas ? Le renoncement de toute vision critique limite l’art à créer des produits superflus. Lorsque Duchamp nous parle de « l’arrêt du choix », il nous figure parfaitement l’aliénation dans laquelle nous sommes, ainsi que la formation de la production de subjectivité que le capitalisme a créé. Nous ne sommes plus capables de réfléchir par nous-mêmes. *De facto*, lorsqu’un artiste s’invite dans les vitrines d’un grand magasin, il signe un pacte qui le prive de toute réflexion possible. Le mécanisme dans lequel il s’inscrit le dépossède de tout jugement, il « prononce aussi sa propre Condamnation ».

L’art en passant derrière les vitrines des magasins transforme ces lieux de cultes consuméristes en galerie d’art. Tandis que les galeries, elles, deviennent des présentoirs à œuvres d’art, elles deviennent boutiques. Les rôles s’échangent. Est-il étonnant alors, de voir apparaître dans les vitrines de Louis Vuitton des sacs à main signés Jeff Koons ? Ou encore la marque Nike — pour célébrer les 30 ans de ses fameuses *Air Max* — investir la façade du Centre Pompidou² ? Nike, qui par ailleurs, à l’instar de ses grands frères Vuitton et Galeries Lafayette s’engage dans l’art. La différence, est que Nike ne s’est pas offert le luxe de se construire une fondation, mais dans un engagement plus direct avec l’artiste, développe un programme de

¹ Marine Crubilé, *L’Art contemporain ou le fétichisme du lucre*, in Jean-Noël Bret et Nathalie Moureau (dir.), *L’Art, l’argent et la mondialisation*, Paris, éd. L’Harmattan, 2013, p. 113-133, p. 121.

² L’événement s’est tenu le samedi 25 mars 2017.

résidence artistique dans ses propres locaux parisiens¹. Après tout pourquoi pas ! Il est sans doute passionnant de développer un travail dans un espace et un temps qui nous astreint à penser *Air Max*. L'artiste est désormais un professionnel soumis à l'impératif économique, il sait répondre à cette demande. Il incorpore le système à son travail. Il ne réfute pas les avantages que peuvent lui apporter d'autres champs que celui de l'art. Ces collaborations avec d'autres domaines favorisent la visibilité de l'artiste mais aussi de son collaborateur, car le public habituellement invité à aller voir tel artiste dans tel lieu d'art se retrouve, alors, dans un contexte le sortant du champ de l'art. Inversement pour l'artiste. Le quidam venu acheter son sac à main se retrouve confronté directement à un autre type de marchandise indépendant de son périmètre de consommation. Le champ de visibilité ainsi élargi permet d'accroître leur potentiel de vendre leurs produits. C'est en quelque sorte un échange de bons procédés. Chacun sert de miroir à l'autre, tous deux conscient de l'importance de cet échange, conférant au produit exposé une plus-value certaine.

Ainsi, en s'adaptant à la mutation de la société, l'artiste, s'étend à de nouveaux modes opératoires proposés par la marchandisation de l'art. C'est, ainsi, qu'en 2012 Yayoi Kusama se retrouve à faire des boutiques de Louis Vuitton des œuvres d'art totales (voir fig. 5). Elle transforme les murs, sols et plafonds des lieux par une installation in-situ faite de ses fameux poids. Évidemment, à l'intérieur même de son œuvre, elle y présente aussi des sacs-à-mains conçus par elle-même. Une mise en abîme parfaite, de l'art marchandise présentant des marchandises artistiques. Le produit de luxe est vendu comme un objet d'art et l'objet d'art est intégré comme un produit de luxe. Il ne peut qu'émaner de cette merveilleuse collaboration un entichement pour la superficialité, dans un *continuum* d'un art toujours plus lisse, facile et séduisant. Les propos de Jennifer Flay², viennent sacraliser cette alliance :

¹ Une exposition suite à cette résidence a eu lieu du 19 mai au 21 mai, 2017. *Switchers : the Air Biennale* signé (curaté) Nike et Sans titre (2016). Artistes exposés : Robert Brambora, Antoine Donzeaud, Marcel Hiller, Agata Ingarden, Maarten van Roy, Rahel Pötsch et Alexandre Silbertsein.

² Galeriste devenue en 2003 directrice artistique de la Foire internationale d'art contemporain de Paris (FIAC).

« Il y a de grandes ressemblances entre un produit de luxe et un produit d'art, dans les deux cas il y a de la subjectivité et l'utilisation de moyens exceptionnels¹. »

Le but étant, nous l'avons bien compris, de ne pas provoquer un art qui dérangerait par sa portée critique mais un art de l'harmonie où tous les moyens sont donnés pour créer un *buzz* autour d'un produit afin de faire du *business*. Pourtant Cicéron annonçait bien avant que le marché de l'art existe : « quiconque donne son travail pour de l'argent se vend lui-même et se met au rang d'esclaves² ». Créer n'est, alors, pas dans un but de résister mais d'asservir quelque chose. La gloire est à celui qui est assujéti au système où la valeur symbolique et marchande vont de paire. Au fond, cela ne crée pas grand-chose, mis à part divertir un public. L'œuvre d'art doit briller pour ne pas tomber dans « l'indifférence³ ». C'est, peut-être, à ce titre que Damien Hirst conçoit l'œuvre la plus brillante de cette dernière décennie *For the Love of God* (voir fig. 6). Un moulage de crâne humain incrusté de 8 601 diamants. Cette vanité nouvelle génération illustre très bien les propos de Flay, l'œuvre jouant sur la relation des valeurs artistiques et de luxe. Le diamant étant généralement affilié au monde du luxe, Damien Hirst n'hésite pas à se l'approprier pour pasticher cyniquement la tradition de la vanité. La question qui se pose alors, est, est-ce que les artistes sont-ils encore capables de créer en dehors d'une structure économique ?

¹ Propos cités par Nathalie Quintane dans son article *Parler D'art en plein tournant mécénel*. Nathalie Quintane, *Parler D'art en plein tournant mécénel*, in Jean-Pierre Cometti, et Nathalie Quintane (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017, p. 126-140, p. 137.

² Cité par Paul Lafargue in *Le Droit à la paresse* (1881), Paris, éd. L'Altiplano, 2008, p. 72.

³ Nous reprenons, ici, une réponse faite de Suzanne Pagé lors d'une interview dans Le Figaro. Le Figaro pose à Pagé des questions sur l'avenir de la Fondation Louis Vuitton, dont elle est directrice artistique. Ainsi la dernière question posée est « Quel serait le cauchemar [pour la fondation] ? » Réponse directe donnée par Pagé : « L'indifférence. »

DUPONCHELLE, Valérie. *Suzanne Pagé : « Le public doit vivre une expérience émotionnelle »*, 21 octobre 2014, [lefigaro.fr](http://www.lefigaro.fr). Site consulté le 22.08.17 :

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/10/21/03015-20141021ARTFIG00026-suzanne-page-le-public-doit-vivre-une-experience-emotionnelle.php>



Fig. 5 : Vue de la boutique éphémère de Louis Vuitton investie par Yayoi Kusama, installée dans le magasin Selfridges à Londres en 2012.

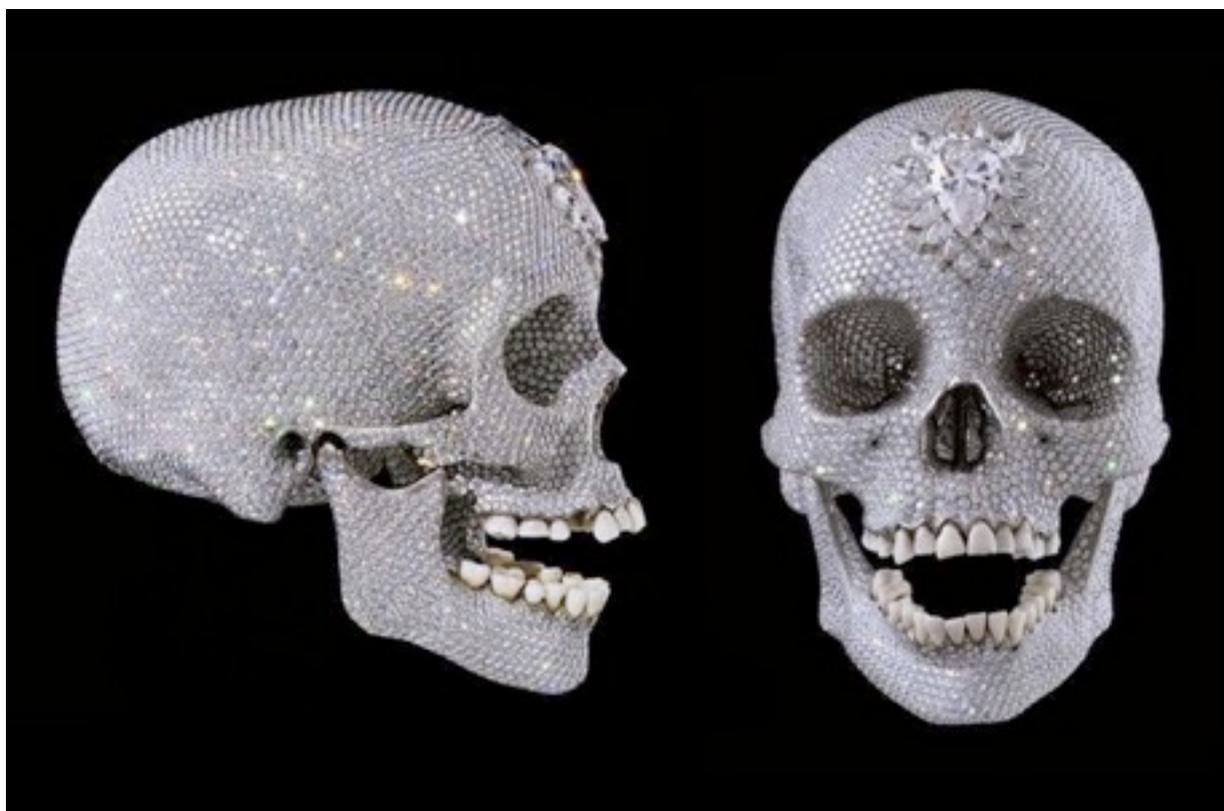


Fig. 6 : Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007, crâne en platine, diamants, 17,1 x 12,7 x 19 cm.

CHAPITRE. III

Le refus. Construction d'une économie de geste

Le 6 mai 1998, une soixantaine de personnes se présentent dans une ancienne boîte de nuit de Leeds, reconvertie en atelier d'artistes. Les spectateurs se retrouvent dans un espace où les murs sont vides, le sol quasi *idem*. Seul un récipient de sangria siège au centre du lieu. Une musique en fond de flamenco ainsi qu'une jeune femme revêtant un costume d'hôtesse de l'air accueillent les spectateurs. Réunis pour sacraliser le travail de treize étudiants en troisième année du Bachelor in Fine Arts de la faculté de Leeds, les spectateurs sont dubitatifs. Les élèves ont reçu une bourse de 1 126 livres sterling pour mener à bien leur projet d'exposition qui marque, par ce fait, la fin de leur parcours d'étude artistique et universitaire. Seulement, il n'y a pas grand-chose à voir, même les treize principaux intéressés sont également absents. L'hôtesse de l'air, aidée d'un porte-voix, achève les longues minutes d'attentes et invite les spectateurs restants à monter dans un bus qui les attend à l'extérieur du bâtiment. Ce bus prend la direction de l'aéroport de Leeds-Bradford. Parvenus à l'aéroport, les spectateurs sont dirigés vers le hall des arrivées. C'est à ce moment, que les treize étudiants débarquent du vol en provenance de Malaga. Bagage à la main, sourire aux lèvres, peau bronzée et chapeau de paille sur la tête, ils invitent joyeusement leurs convives au bar de l'aéroport. Face aux mines interloquées des spectateurs, les étudiants imposent leur voyage comme étant la seule proposition de production pour leur diplôme. Ils enchaînent la nouvelle en distribuant des polaroids attestant du voyage. Les spectateurs y découvrent des jeunes gens en vacances profitant de la mer, du soleil, des quelques lieux touristiques et des soirées dans les bars de Malaga. Parmi les spectateurs se trouvent les donateurs privés et les étudiants membres de la commission qui a permis le financement de l'exposition. Indignés, la réaction s'enchaîne immédiatement. Les étudiants légèrement embarrassés face à

l'indignation, pratiquement générale, répondent qu'ils essayeront de redonner l'argent qui leur avait été accordé. Ils émettent toutefois un doute face à la réussite d'une telle entreprise. L'histoire ne s'arrête pas là. Le 15 mai 1998, le journal étudiant de l'université de Leeds publie un article incriminant sur la démarche frauduleuse des treize étudiants. Les accusant de détournement de fonds et niant le caractère artistique d'une telle démarche, le journal demande le remboursement total de la bourse qui leur a été versée. L'article du journal dépasse vite la sphère de l'université. L'histoire est reprise par différents journaux papier anglais mais également radiophoniques et télévisuels. Le 19 mai, coup de théâtre. John Crossley, porte-parole des treize étudiants — renommés Leeds 13 sous forme de collectif — informe à tous l'objet réel du projet intitulé *Going Places*¹. Ils n'ont en vérité jamais effectué ce voyage en Espagne. Ils sont bien partis mais en direction Scarborough, côte nord-est de l'Angleterre, pour réaliser leur projet. Malgré les températures de l'air comme de l'eau moins chaudes que celles de l'Espagne, ils ont créé des mises en scène pouvant être affiliées au décor de Malaga. La toile de fond de chaque photographie est bien celle de Scarborough et des indices laissés volontairement l'attestent. Les Leeds 13 ont seulement veillé à y intégrer des détails andalous afin d'instaurer une croyance certaine aux images produites. Après être passés par quelques séances d'U.V pour avoir l'air bronzé, ils se sont procurés l'accord des autorités de l'aéroport de Leeds afin d'y afficher un vol fictif en provenance de Malaga. Les Leeds 13 affirment avoir réalisé ce projet artistique avec leurs propres moyens financiers, la bourse attribuée étant en train de dormir sur un compte en banque afin de produire des intérêts. L'histoire pourrait s'achever ainsi, seulement les Leeds 13, dans une dernière provocation ultime accorde le reversement total de la bourse à seule condition qu'elle soit redonnée à une œuvre de bienfaisance. Face à ce retournement de situation, les médias soulèvent un débat sur ce qui peut ou ne peut être de l'art. Après tout, il n'est pas très étonnant de voir ce projet artistique émergé chez des étudiants qui ont comme chargé professoral de promotion Terry Atkinson².

¹ voir Leeds 13, johncrossley.co.uk. Site consulté le 05.09.2017 : http://johncrossley.co.uk/John_Crossley/Leeds_13.html

² Terry Atkinson, qui est l'un des fondateurs du groupe Art-Language, considère l'approche de l'objet d'art conceptuellement et non matériellement. La matérialité est en dessous du propos artistique qu'il entretient. L'objet concret se range au profit du concept.

Ce projet d'exposition mené par les Leeds 13 nous sert ainsi d'exemple pour illustrer ce chapitre, grâce au geste de refuser la logique de produire de l'art. *Going Places* questionne, parfaitement, le rapport que nous entretenons avec une œuvre d'art. Cela ébranle les valeurs économiques mais également les valeurs symboliques de l'œuvre. Les Leeds 13 renoncent à se servir de l'argent provenant du système de l'art pour produire leur œuvre. Ils produisent ainsi une œuvre où toute la beauté réside dans le geste de faire une action qui s'apparente à la non-action. Le paradoxe de la non-action conduit à penser l'art non en termes de faire mais en manière d'être. La question que nous posons, alors, est la suivante : comment, en affirmant son paradoxe de non-action, l'art peut-il, en se situant dans le non-agir plutôt que dans une activité productrice d'objet, interroger la rationalité productiviste ?

III. 1 La paresse

III. 1. 1. De Lafargue à Duchamp

L'action de ne pas faire grand-chose interpelle dans une société basée particulièrement sur le productivisme. Alors, comment, dans une société tournée vers la production, la performance et l'économie du marché prônant le dogme du travail, la non-action peut-elle devenir une forme de résistance ? La non-action résonne avec le rien faire. Le rien faire résonne avec la paresse. Ce n'est peut-être qu'une histoire de mots, mais pourtant cela indique beaucoup de choses. Dans son livre *Le droit à la paresse*¹, Paul Lafargue se révolte contre cette aliénation du travail à laquelle les individus sont attachés les menant jusque dans un « épuisement des forces vitales² ». Selon lui, le travail épuise et abrutit les hommes pour leur enlever toute faculté de réflexion. Par ce fait, le travail priverait chaque individu de créativité. En revanche, la paresse, selon Lafargue, emmènerait l'homme à se préserver et à être maître de toutes ses facultés et ainsi être créatif, « l'homme libre ne connaissait

¹ Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse* (1881), Paris, éd. L'Altiplano, 2008.

² *Ivi*, p. 9.

que les exercices corporels et les jeux de l'intelligence¹ ». Ainsi Lafargue oppose l'homme libre et paresseux à celui qui ne connaît que la vie de labeur.

Les ouvriers ne peuvent-ils donc comprendre qu'en se surmenant de travail, ils épuisent leurs forces et celles de leurs progénitures ; que, usés, ils arrivent avant l'âge à être incapables de tout travail ; qu'absorbés, abrutis par un seul vice, ils ne sont plus des hommes, mais des tronçons d'hommes ; qu'ils tuent en eux toutes les belles facultés pour ne laisser debout, et luxuriante, que la folie furibonde du travail.²

La paresse, donc, exalte et donne accès à une sorte de vérité de l'être pour reprendre quasiment à l'identique le titre du texte de Kasimir Malevich³. Seulement, le mot paresse est-il vraiment synonyme de ne rien faire, car l'action de la paresse impose une sorte d'affirmation et donc de réflexion sur ce qui nous entoure. C'est l'affirmation d'un refus d'être affilié à quelque chose et notamment au travail. Il est alors nécessaire de distinguer deux types de paresse. Nous allons les définir comme suit : une simple paresse et une paresse active. La simple paresse pourrait se définir par le simple *continuum* de la vie où l'homme paresseux cesse de réfléchir pour se laisser guider. La seconde quant à elle, émane d'une action réflexive qui se transforme en inaction. Il faut, alors, comprendre que dans cette inaction l'homme est actif. La paresse active est une manière d'être qui demande énergie et volonté. Paradoxalement, nous comprenons, que le travail produit la simple paresse dans la situation où l'homme est usé et privé de toutes facultés de penser. Ce serait donc le travail qui provoque la simple paresse. Ce serait donc le refus du travail qui provoque la paresse active.

C'est, donc, cette seconde paresse qui nous intéresse ici, car la paresse active permet de développer une dimension critique. Malévitch nous le souligne dans son texte sur la paresse : « dans l'art se cache un type particulier de "paresse". Cet état particulier conduit à la réalisation de la pleine inactivité physique, en transférant toute

¹ Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse* (1881), *op.cit.*, p. 11.

² *Ivi.*, p. 53.

³ Kasimir Malevich, *La Paresse comme vérité effective* (1921), Paris, éd. Allia, 1994.

activité physique dans la sphère particulière de l'activité de la seule pensée¹ ». Transposant cette réflexion au monde de l'art, Marcel Duchamp va nous servir de figure pour considérer la paresse en art comme une manière d'être et non comme producteur. Nous pouvons considérer Duchamp comme étant le père fondateur de la paresse de l'art, une pensée soutenue par Maurizio Lazzarato². Marcel Duchamp cite souvent le texte de Lafargue, il en a donc connaissance. Duchamp emploie la paresse dans son travail pour marquer son refus aux règles et aux fonctions du capitalisme. Il refuse les catégories de travail mais également la distinction faite entre les différents types de catégories. Il ne limite pas seulement son refus au travail mais aussi à celle de l'image de l'artiste. Il contredit les artistes qui pensent que l'art est libre. Selon lui, les artistes passent d'une subordination directe (les mécènes) à une subordination indirecte (marché de l'art). Duchamp critique le fait que l'art, comme toutes les autres formes de travail, soit assujettie à l'économie marchande et réponde à un système qui détermine les modalités de visibilité. Duchamp fait donc une critique en se soustrayant à cette logique capitaliste et en appliquant une temporalité différente à sa vie et à son travail. Cette temporalité c'est la paresse. De *facto*, nous comprenons que la paresse n'est pas seulement une non-action mais également une prise de position sur le capitalisme. Cet acte de la paresse chez Duchamp est à la fois politisé et existentiel. Ses apparitions dans le monde de l'art sont ponctuelles, silencieuses, voire par moments totalement absentes. Qu'en est-il dans ses œuvres ? Pouvons-nous dire que le *ready-made* de Duchamp est une production paresseuse ?

La paresse sert à Duchamp pour produire ses *ready-made*. Dans le *ready-made*, il n'y a plus aucune activité de production, il n'y a pas non plus de savoir-faire dans le sens où il n'y a pas la présence de la main de l'homme dans l'objet. En utilisant un objet déjà tout fait, Duchamp s'inscrit pleinement dans un travail paresseux. Il a simplement déplacé l'objet d'une sphère à une autre. De la sphère marchande à la sphère artistique. Par ce fait, il se soustrait de la subjectivité créatrice. La forme prélevée est une forme extraite du quotidien, elle existe déjà. De cette façon, Duchamp refuse la création assumée et choisie d'un objet. Il appuie son attitude

¹ Kasimir Malevich, *La Paresse comme vérité effective* (1921), *op.cit.*, p.10.

² Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, éd. Les prairies ordinaires, 2014.

critique à l'égard des productions artistiques. Les ready-made de Duchamp ne se contemplent pas mais s'appréhendent par la pensée. Il faut apercevoir le geste, il faut penser l'œuvre. Le geste radical qu'opère Duchamp prive l'œuvre de son aura et de son unicité, c'est une manière pour lui de dérégler le processus de la transformation de l'œuvre en marchandise.

III. 1. 2 Du *ready-made* à l'immatérialité

Duchamp a ouvert de nouveaux champs possibles en art. Dans les années 60 l'art conceptuel a poussé le geste de Duchamp jusque dans un désœuvrement quasiment total. Nombreuses sont les œuvres qui n'ont pas d'existence en tant qu'objet mais en tant qu'idées. Ces stratégies qui consistent à ne pas produire des objets est une manière de sortir du cycle du fétichisme. La possibilité, a priori, pour l'œuvre d'appartenir à un marché semble alors difficile vu qu'elle n'existe formellement pas. Lorsque Yves Klein présente un espace vide comme œuvre, les spectateurs venus à l'exposition ne voient rien. C'est donc le vide qui devient objet. Ainsi, le vide de Klein a tout de même une forme car l'événement de l'œuvre est rattaché à un enjeu socio-politique. L'œuvre est formée par des conditions. Dans ce cas précis, le processus même de l'œuvre — à savoir le vide — s'inverse pour faire du contexte un art, en l'occurrence, le volume de la galerie, les murs, le sol... D'autres artistes ont décidé de faire de l'expérience une matérialité. La marche par exemple a été un support de production pour Hamish Fulton, Richard Long ou encore Francis Alÿs. Une activité, encore une fois, bien oisive que de celle de flâner. La flânerie est considérée comme une action non productive et inutile. Ainsi, la marche doit-elle être considérée comme une forme de résistance ? À cette question, Walter Benjamin éclaire encore une fois notre chemin et affirme que le flâneur « va oisif comme un homme qui a une personnalité ; il proteste ainsi contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrielle¹ ». La marche s'exprime par une nécessaire paresse. Le marcheur

¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2002, p. 83.

adopte une posture lente en contraction avec le monde qui l'entoure, il défie par ce fait même les nécessités productives de la société.

L'acte de marcher se positionne dans une volonté de faire un art qui se situe en dehors des lieux conventionnels du monde l'art. C'est une manière de renoncer à ce qui est institué afin d'opérer un geste sincère. À propos de son engagement artistique Long dit qu'il « a eu le sentiment que l'art n'avait pas à produire des œuvres à la chaîne pour engorger le monde ¹ ». Il a donc commencé à réfléchir sur l'art et la nature en opposition à « un véritable art capitaliste² ». Nous ne sommes plus du côté duchampien du geste, il n'y a plus d'économie du geste. Le paradoxe qui se pose, alors, se trouve dans l'acte de marcher qui ne mène à rien mis à part à la dépense de soi. Une action de faire qui ne produit rien. Chez Duchamp nous avons l'économie du geste en faveur d'un objet tout fait, ici, nous avons la dépense de soi en faveur de l'expérience sans but d'aboutir à un objet. Peu importe, l'acte paresseux est lui bien présent, puisque la marche est considérée comme une forme de passivité et d'oisiveté. Jean-Yves Jouannais dans son livre *Artistes sans œuvres*, en parlant d'André Cadere — lui aussi grand marcheur au bâton coloré — le définit « d'improducteur³ » :

André Cadere, improducteur, ne se rend pas à l'usine. En place de quoi il marche. C'est un promeneur, ce que sont naturellement un gréviste, un manifestant, un revendicateur. Il marche sur... Ne pas produire, produire à peine ou produire sans donner à voir sont donc des décisions qui ne se limitent pas à une simple casuistique morale, comme Clément Rosser semble l'entendre, mais relève de la stratégie politique.⁴

Nous l'avons bien compris la visée des modes de dématérialisation de l'œuvre d'art n'est pas dans une logique de produire un objet d'art mais d'interroger sa forme dans une heuristique politique. Jouannais propose, alors, de trouver une autre

¹ Cité par Suzi Gablik, *Le Modernisme et son ombre* (1984), Paris, éd. Thames & Hudson, 1997, p. 54.

² *Idem.*

³ Jean-Yves Jouannais, *Artistes Sans œuvres, I would prefer not to* (1997), Paris, éd. Gallimard, « verticales », 2009, p. 89.

⁴ *Idem.*

étymologie du mot œuvre lorsque que l'œuvre en soi n'est pas effective. Les œuvres « ayant fait l'économie du travail, des contraintes et tensions inhérentes au faire, ne devraient pas même porter le nom d'œuvre. Il nous faudrait alors invoquer une évolution du vocable — de l'«œuvre» avec travail à l'«œuvre» sans travail¹ ». En effet, les œuvres veulent se libérer de la dépense économique et sociale basée sur la structure du marché. L'art veut donc trouver une existence indépendante, émancipée de toute forme et c'est peut-être dans une forme de paresse qu'elle se trouve.

Certes, l'objet d'art n'est peut-être pas visible mais il ne faut pas oublier tout ce qu'il y a autour de l'œuvre. L'attitude artistique devient comme une forme alors qu'il n'y a pas de création de forme en soi. Ainsi, l'action de faire quelque chose qui n'est pas forcément visible génère des traces. Ces traces sont en quelque sorte des archivages de l'action qui a été donnée à un moment donné. Quelles soient sous forme de documentation photographique, vidéographie, cartographique (Long a produit beaucoup de cartes sur lesquelles il traçait son parcours), ou encore, sous forme textuelle, dessins préparatoires elles modifient considérablement les modalités de diffusion d'un travail, a priori, irrécupérable par le marché. Alors, vu qu'il est difficile pour le marché de s'impliquer dans les formes les plus radicales de l'art comme l'art inexistant, les traces vont servir d'appui à la marchandisation. Ce sont donc en quelque sorte ces vestiges de la pensée qui sont mises sur le marché. Cela prouve bien que le monde de l'art a le pouvoir de s'approprier ce qui lui échappe tout en niant le caractère engagé d'une démarche volontairement indépendante du système. L'artiste croit agir correctement mais il se fait quand même récupérer par la mécanique économique. Jean Pierre Cometti, dans son article *L'art riche* fait le même constat :

Le refus de l'injonction de l'œuvre, l'entreprise délibérée de destruction de l'aura, la revendication d'un art tourné vers la vie, la contestation du fossé qui les sépare, ont modifié en profondeur les pratiques artistiques, mais aussi et en même temps un rapport de l'art à la culture qui a paradoxalement contribué à ouvrir un espace (marchand) auquel l'art était resté fermé jusque-là. [...] Pour les artistes — ou en tout cas pour une grande partie d'entre eux —, cette situation est vécue

¹ Jean-Yves Jouannais, *Artistes Sans œuvres, I would prefer not to* (1997), *op.cit.*, p. 38.

comme une double contrainte d'autant plus paralysante ou schizophrénique qu'elle ne laisse que peu de place à la critique ou à un art qui en assumerait la portée.¹

C'est, donc, dans un constat alarmant, que nous observons clairement que la valeur résistante se retrouve instrumentalisée.

III. 2 Penser la circularité autrement

Le 22 février 2018, nous nous rendons à l'exposition *Benefit*, organisé par le DOC !². L'exposition réunit 50 artistes de renommées différentes, ainsi, le nom de Xavier Veilhan, Anita Moulinero, Lili Renaud Dewar s'affichent au côté de noms émergents comme François-Noé Fabre ou encore Pauline Bastard. En amont de l'exposition et durant celle-ci nous pouvions nous procurer un ticket de tombola, moyennant 100 euros, afin d'espérer repartir avec l'une des œuvres accrochées. Le DOC ! offrait, ainsi, la possibilité de rentrer dans le cercle très fermé des collectionneurs d'art pour la modique somme de 100 euros. Évidemment, nous avons acheté un ticket, malheureusement le 11 mars, lors du tirage au sort la chance n'était pas de notre côté. Pas de larmes pour autant, l'énoncé du jeu nous indiquait : « Un ticket acheté = une sérigraphie de Michel François offerte » Chouette ! Nous sommes donc repartis avec le sourire notre sérigraphie sous le bras gracieusement offerte par Michel François. Cette petite expérience échouée de revêtir le costume de collectionneur d'art nous a donc interrogés. Le but de l'exposition était de récolter des fonds afin de permettre l'ouverture de nouveaux espaces de création au sein de leur lieu, pourquoi n'avoir pas choisi de faire une mise aux enchères des œuvres plutôt que de toutes les fixer au même prix ? Vous

¹ Jean-Pierre Cometti, *L'Art riche*, in Jean-Pierre Comette et Nathalie Quintane (dir.), *L'art Et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017, p. 78-99, p. 90-91.

² « Né du regroupement d'artistes en quête d'un lieu de travail, DOC est une association à but non lucratif soumise à la loi 1901. DOC est un moyen de partager des idées, connaissances et savoirs faire artistiques dans le cadre d'un projet de diffusion et de valorisation de la création contemporaine.

Situé au 26 rue du docteur Potain dans le XIX^{ème} arrondissement, l'association permet à des artistes et artisans jeunes ou confirmés de trouver un espace de travail et de partage dans un contexte où l'offre d'ateliers à Paris ne répond pas à la demande. DOC participe activement à la vie et à la dynamique du quartier. »,

Extrait de Informations *DOC !, doc.work*. Site consulté le 16.03.2018 :

<https://doc.work/informations/>

vous doutez bien qu'une œuvre de Xavier Veilhan n'a pas la même valeur financière sur le marché qu'une œuvre de François-Noé Fabre. Cela aurait sans doute généré plus de profits si les œuvres étaient mises aux enchères. Bref, comme nous l'avons déjà souligné, le modèle économique aujourd'hui est très hiérarchisé. À l'intérieur duquel une forte inégalité de représentation artistique due à la visibilité est consternante. À partir de ce constat, des questions s'imposent : Qu'est-ce que recherchait DOC ! , à travers ce projet ? Était-ce une manière de décroquer, de déconstruire les codes afin de créer une alternative de marché ? À ces interrogations, la réponse du coordinateur de *Benefit* fut un peu décevante. Les organisateurs de l'exposition n'avaient pas forcément perçu dans leur démarche l'alternative à un marché, ils avaient surtout envie de rendre l'art accessible à un public moins restreint que d'ordinaire visant un maximum de bénéfices pour l'ouverture de leurs prochains espaces. Ils avaient évidemment conscience que s'ils fixaient le montant du ticket supérieur à la somme de 100 euros, ils n'allaient pas forcément vendre la totalité des tickets mis en jeu¹. Peu importe, quelles étaient les intentions de base, nous y voyons bien plus qu'une potentielle possibilité de repartir avec une œuvre d'art hautement certifiée. Et c'est bien la circularité des œuvres dans le milieu de l'art, notamment et surtout, à travers son modèle économique qui nous intéresse ici. Ce qui est intéressant, à travers ce projet, c'est que la circularité, dite normale, de l'œuvre est totalement biaisée laissant le hasard faire les choses. « Faites vos jeux, rien ne va plus » rappelle le croupier avant la clôture des mises, au jeu de la roulette. Ici, c'est un peu pareil. L'éventualité est la même pour tout le monde. Que nous soyons un collectionneur érudit ou un simple badaud venus tenter sa chance, nous sommes sur le même plan d'immanence. Le rapport de pouvoir est annulé, il n'y a plus de dominé ou de dominant. Les cartes en mains sont les mêmes pour chaque participant.

Il faut, alors, tenter de tirer bénéfice de ce fortuit. S'imposant comme étant le protagoniste de l'histoire, n'est-il pas là pour être le complice de notre réflexion ? Au lieu de le nier, nous allons l'utiliser. Le rapport à l'imprévisibilité artistique est une manière d'interroger l'importance des valeurs marchandes et, par ce fait, des valeurs symboliques, que nous accordons à l'art. Or, en laissant une partie du marché de

¹ Il y a eu 350 tickets vendus sur 500 mis en jeu.

l'art aux mains de quelque chose qu'il ne domine pas, cela laisse une possibilité d'émergence à un nouveau champ d'échange. Cette instabilité provoquée soulève, ainsi, des questions sur la valeur économique des œuvres et la façon dont elles circulent.

Les artistes exposés ont fait don de leur œuvre à DOC ! . La valeur de don, énoncé lors du chapitre sur le travestissement artistique va une seconde fois nous servir de propos. Revenons à la construction du projet *Benefit*. En tant que donateur l'artiste se dépossède de son œuvre, le DOC ! la reçoit pour ensuite la redonner au gagnant. La relation qui s'instaure est — à ce moment précis lorsque l'œuvre est redonnée — captivante car le joueur-gagnant ne sait pas ce qu'il va recevoir. Il fantasme repartir avec « un Veilhan » et repart finalement avec deux toasts grillés de Louise Siffert. À ce moment, la valeur marchande est totalement oubliée pour ne laisser place qu'à la valeur esthétique. L'espace critique qui s'ouvre lorsque le joueur-gagnant reçoit l'œuvre est inéluctable. L'expérience esthétique à l'œuvre est on ne peut plus directe car l'œuvre s'impose. En s'imposant, elle donne un droit de regard sur elle. Le voir qu'elle impose ne peut se réfracter. Le donataire peut, alors, à son tour donner de nouveau grâce au jugement qu'il émet sur l'œuvre. D'ailleurs, lors du grand tirage au sort, la commissaire Rebecca Lamarche-Vadel ayant pris la place de présidente de cérémonie, a essayé de recueillir les premiers mots du nouvel acquéreur sur son ressenti spontané à réception de l'œuvre. Sans succès ! Aucun des gagnants n'a joué le jeu. Nous comprenons, alors, que la création d'un nouveau champ critique peut se faire grâce à l'inopiné. L'exemple contraire, est celui qui acquiert une œuvre lors d'une vente aux enchères. Il connaît déjà l'œuvre qu'il va acheter, il sait d'avance ce qu'il va recevoir. Alors que dans le cas du jeu de la tombola, le joueur peut seulement fantasmer, espérer. Ainsi, nous pouvons constater que l'entrée du fortuit dans la mécanique du marché établi de *facto* une nouvelle économie dans laquelle le désintéressement prend tout son intérêt. La construction d'un marché de l'art à travers le jeu permettrait, alors, d'éviter toutes dérives spéculatives.

La question qui se pose, alors, est de savoir si d'autres formes existent afin de continuer à œuvrer sur la mise en commun des objets symboliques en dehors d'un marché établi ? Nous pouvons répondre positivement à cette dernière question. Les

formes qui s'apparenteraient à celle du troc, comme en use Nicolas Floc'h dans son projet *Le grand troc*¹, est une belle alternative de penser le marché de l'art autrement. Nicolas Floc'h expose des objets réalisés collectivement, puis invite le spectateur à prendre possession de cet objet à condition qu'il le remplace par une autre chose. L'œuvre collective peut être alors acquise contre trois cailloux. La beauté du projet ne réside pas dans le fait de prendre l'œuvre mais dans la manière dont elle peut circuler. Le duo Dector & Dupuy ou Dupuy & Dector ou encore Dupuy et Dector²... Bref, Dector et Dupuy proposent des balades dans les villes en guise d'œuvre d'art. Au fur et à mesure, que la flânerie s'installe, le duo souligne des détails dans la ville, nous faisant remarquer des choses que nous n'aurions habituellement pas pris le temps d'observer. Le duo offre une expérience symbolique en direct. À la manière d'anthropologues, ils mènent un art de l'enquête, ils donnent à voir. Ils pointent des détails dans les détails, continuent à marcher avec nous et puis disparaissent. L'œuvre s'est, alors, matérialisée dans la seule sphère qui ne peut être récupérée par le capitalisme. Celle de son propre souvenir. Cet échange symbolique ne pourra jamais s'inscrire dans le marché de l'art. Dector et Dupuy créent, en quelque sorte, un art hors de prix.

Sylvie Coëllier, nous rappelle qu'un « tournant spéculatif en 2001 » a émergé chez certains artistes :

Cattelan a cessé de produire, et il semble que ce ne soit pas une pose. Thomas Schütte a décidé de garder ses œuvres dans son propre musée, et de ne plus avoir à faire avec le marché : « Quand j'ai vu que ma galerie photographiât ce que je produisais dans mon atelier avec son smartphone pour l'envoyer par e-mail depuis la banquette arrière de ma voiture, j'ai dit "ça suffit." »³

¹ Le grand troc a été présenté au Mac/Val en 2015.

² Nous nous amusons ici à combiner différemment les noms de ce duo, cela est dû à une rencontre brève avec Michel Dupuy. Il nous a confié qu'il aimait beaucoup l'idée que leur nom (de duo) ne soit jamais composé de la même manière. Une discussion sur la labellisation du nom de l'artiste (dont Philippe Cazal en use, par exemple) s'est très vite enchaîné. Malheureusement, ce jour-là la discussion n'a pas pu être enregistrée. À l'instar des œuvres performées de ce beau duo, c'est dans un délicieux souvenir que cette conversation s'archivera.

³ Sylvie Coëllier, *Collectionneurs, Spéculateurs...*, in Jean-Pierre Cometti, et Nathalie Quintane (dir.), *L'art Et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017, p. 100-124, p. 115.

Nous pouvons comprendre qu'il y a un vrai refus chez certains artistes quant au fait de voir leur œuvre se faire absorber par le marché de l'art. Maurizio Cattelan en a fini avec la production et Thomas Schütte ouvre son propre musée. Il y a, donc, une volonté chez eux de faire autrement. D'ailleurs une dizaine d'années avant son supposé arrêt de production (car depuis Catalan ne sait pas arrêté pour autant d'exposer) Cattelan organise grâce à une bourse obtenue par le commissaire Jens Hoffmann et le critique d'art Massimiliano Gioni, le projet d'une biennale un peu particulière sur l'île de Saint-Kitts dans les Caraïbes. « Sur les plages de Saint-Kitts nous allons chercher le silence¹ » est-il annoncé dans le catalogue du projet. « Nous » c'est Cattelan accompagné de dix autres artistes également affirmés dans le marché, notamment, Olafur Eliassen, Douglas Gordon, Rikrit Tiravanija. En novembre 1999, ils inaugurent la 6^{ème} biennale d'art des Caraïbes, autant dire que cette sixième édition ne fait référence à aucune manifestation en amont. Dans un geste sublime de paresse, Cattelan invite ses convives à se prélasser durant une semaine sur les plages de Saint-Kitts. Ne rien faire et s'éloigner du monde de l'art, voilà la devise de cette expérience. Dès les premières lignes du catalogue retraçant cette aventure, Cattelan s'insurge : « Que recherchons-nous dans les Caraïbes ? Nous devrions de la même façon se demander : que cherche-t-on à Venise, Sao Paulo, New York, Paris, Londres, Belfast, Berlin, tout pareillement. Que sommes-nous après ? Les déchets et les horreurs laissés par le monde l'art ?² » Nous comprenons par ce fait que ce sont les manifestations instituées qui sont visées dans le propos de Cattelan. Il dénonce ce type d'exposition qui, selon, lui, soutient une culture se servant du succès des artistes dans un but de faire du profit économique. Écœuré, il veut s'en éloigner, trouver le silence. Ce que nous pouvons comprendre à travers ce projet c'est la suspension de la pratique artistique. Une interruption traduite par une volonté de couper le lien avec le système de l'art et de sa production marchande. « Disparaître est une bonne façon de commencer à

¹ Luc Martin (dir.), *6th Caribbean Biennial*, cat.expo, île de Saint-Kitts, Caraïbes, (10-17 novembre 1999), Dijon, éd. Les presses du réel, 2001. Trad. personnelle du texte original : « On the beaches of ST. Kitts we go looking for the silence. »

² *Idem*. Traduction personnelle du texte original : « What are we looking for in Caribbean ? We might as well say : what are we looking for in Venise, Sao Paulo, New York, Paris, London, Belfast, Berlin, all the same. What are we after ? The trash and horrors left by the art world ? »

travailler¹ » déclare Cattelan lors d'un entretien avec Massimiliano Gioni publié dans le catalogue. Seulement, ce geste engagé n'est effectif durant qu'une semaine. Après, ces belles vacances organisées grâce au monde de l'art (rappelons-le, ils sont partis grâce à une bourse qui leur a été attribuée), il faut réintégrer le monde de l'art. Le combat qu'a essayé de mener Cattelan durant une semaine ne s'est pas prolongé en dehors de cette temporalité. Malheureusement, la question que nous pouvons nous demander, est si cette tentative de renoncement était juste une énième provocation de l'artiste ou un engagement sincère.

III. 3 Le renoncement. La figure de François d'Assise

La figure de François d'Assise va flotter tout au long de cette dernière réflexion. Au XIII^{ème} siècle, François d'Assise renonce à l'habit, et par là même à l'héritage parental. L'habit rythme sa trajectoire jusqu'à la dénudation. François d'Assise abandonne son accoutrement pour la première fois, lorsqu'il est en route, en direction de Pouilles, pour devenir chevalier. La rencontre avec un chevalier plus pauvre le pousse à lui donner son costume. Ce geste traduit une volonté de renoncer à une ambition sociale et chevaleresque. François d'Assise met un terme à toute espérance de titre de noblesse. Le deuxième geste marquant est celui de se dénuder devant l'évêque, annonçant, par ce fait, un renoncement à tout bien matériel en vertu du spirituel. Il est intéressant de noter, que celui qui se met nu le fait par folie, il est considéré comme fou. Chez François d'Assise, il y a cette dimension assumée qui le pousse à renoncer². Dans son documentaire sur Alain Cavalier, Vincent Dieutre met en dialogue l'image d'Alain Cavalier avec celle de François d'Assise³ :

¹ *Idem*. Traduction personnelle du texte original : « disappearing is a good way to start working ».

² À écouter à ce propos Marie Richeux. *La Nudité (4/5): La Dénudation de François d'Assise in Pas la peine de crier*, 11 juillet 2013, FranceCulture.fr. Site consulté 02.02.18 : <https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/la-nudite-45-la-denudation-de-francois-dassise>

³ Vincent Dieutre, *Frère Alain - EA5 : Alain Cavalier*, production La Huit Production, Ciné+, 2017.

Cher Alain, je suis bien arrivé à Florence. Je vais donc devoir tourner ce film sur toi, sans toi, et c'est peut-être aussi bien comme ça. À Florence, les murs des églises s'y connaissent en matière de renoncement, d'ascèse, en matière de sainteté aussi ! Je tiendrai ici une sorte de journal (à la Cavalier) comme tu sais si bien le faire. En un mot j'admire de loin. Et qui sait ? Une réponse ? Rien que pour moi ? En mot et en image ?¹

Vincent Dieutre essaie de comprendre le renoncement d'Alain Cavalier face au cinéma français. Il retrace alors son parcours en mettant en évidence les actes d'un tel choix. Alain Cavalier a renoncé à la grande industrie du cinéma, renoncé aux grands acteurs, aux gros budgets pour se tourner vers un cinéma pauvre². Dieutre souligne alors comment les nouveaux films pauvres de Cavalier deviennent, à partir de ce moment, riches. Ils acquièrent par ce fait une intelligibilité critique. Pour autant, Cavalier reste un incompris dans le milieu du cinéma français. Son désir d'échapper au système n'est pas accepté. Par ce fait, lui aussi est désigné comme étant fou.

C'est à partir de ces deux parcours que nous allons essayer de développer notre réflexion sur les enjeux d'un tel geste. Retranscrit au champ de l'art, quel est cet acte que de celui de quitter le monde de l'art ? Ainsi, plusieurs questions se posent. Pouvons-nous choisir de renoncer à son art ? Comment identifier les renonçants ? Que signifie cette disparition ?

Renoncer à quelque chose comme si nous renoncions à notre objet fétiche qui montre un signe de dysfonctionnement. Est-ce bien cela le renoncement ? Lorsque nous n'avons pas la clé pour accepter le fonctionnement de la mécanique des choses alors le renoncement apparaît comme un geste radical mais nécessaire. Que veut dire renoncer ? Dans le mot renoncer nous pouvons lire : énoncer et annoncer. En latin renoncer se traduit par *renuntio*, énoncer par *enuntio* et annoncer par *nuntio*. Ces mots partagent donc tous la même racine *nuntio*, qui est l'action d'annoncer verbalement quelque chose, de notifier ou signifier. Nous comprenons qu'annoncer se situe dans l'acte d'avertir quelque chose. L'acte délivrerait donc un message à

¹ *Idem.*

² Le mot « pauvre » désigne ici aussi bien un cinéma fait de petits moyens budgétaires (étant généralement de l'autoproduction), qu'un cinéma esthétiquement pauvre c'est-à-dire sans artifice d'image dû aux plans généralement fixes, et à un montage simple sans effets.

venir. *Enuntio*, énoncer, se situe dans l'action de rapporter quelque chose, de divulguer, dévoiler, dénoncer. Nous pouvons comprendre, ici, que c'est une action qui a pour but de pointer quelque chose. *Renuntio*, renoncer, serait alors un mélange d'une action porteuse de message et d'une volonté de percer à jour quelque chose. Renoncer est le fait d'avertir officiellement quelque chose en le refusant. Refuser c'est renoncer à ce que nous sommes, ce que nous avons. L'acte de renoncer peut s'apparenter à l'abandon mais un abandon confiant. C'est un acte impératif qui sonne comme une nécessité absolue qui s'impose. Un impératif qui marque une fin de quelque chose. Ce n'est pas un acte douloureux car il est pensé et choisi. Le renoncement est un choix et une prise de position à un moment donné à l'encontre de quelque chose ou de quelqu'un. Le renoncement c'est l'action de renoncer à quelque chose pour quelque chose d'autre. L'individu renonçant accède à quelque chose d'autre, à une nouvelle construction. Le renoncement n'est pas à entendre comme une privation ou une diminution mais comme un plus, c'est un accroissement de notre vie. Ainsi, à la question peut-on choisir de renoncer à l'art, nous y voyons un pléonasme car l'action de renoncer se fait grâce au choix. Évidemment, l'action de renoncer ne peut s'effectuer que si nous sommes dans une situation où nous avons le choix. Renoncer c'est la liberté de choix, même si ce choix est nécessaire pour l'individu. Renoncer c'est, donc, choisir d'être. Renoncer c'est l'action d'abandonner un statut pour un autre.

Ainsi plusieurs artistes, durant ces dernières années, ont décidé de renoncer à leur art en refusant leur statut d'artiste. Quel est cet acte de sortir du monde l'art ? Un monde choisi, pourtant, par l'artiste avant qu'il décide de le quitter. Si renoncer c'est mettre un terme à quelque chose alors l'artiste en renonçant à son rôle met un point final à ce qui le constitue, sa créativité. Par ce fait, il opère une sortie de l'art. Il est assez complexe d'identifier tous les artistes qui ont quitté la scène de l'art. Effectivement, le monde de l'art s'intéresse principalement à ceux qui en font partis plutôt qu'à ceux qui ont décidé de lui tourner le dos. Il y a donc très peu d'archives et d'écrits sur ces fantômes de l'art. Nous ne pouvons identifier ces renonçants que par l'intermédiaire d'autres personnes qui les ont mis en lumière. Avant de tirer des conclusions sur la motivation de ce retrait nous allons tout d'abord essayer de comprendre en quoi consiste ce repli à l'égard du monde de l'art. Alexander Koch,

curateur et théoricien, s'est interrogé sur ce sujet. En 2002, il décide de faire une exposition regroupant les artistes qui ont quitté le monde de l'art¹. Koch se confronte, tout d'abord, au problème de l'archive quasiment inexistante. Il va donc effectuer une enquête, un travail de terrain, interroger les gens qui l'entourent et faire appel à leur mémoire, pour leur faire émerger un souvenir d'un artiste qui aurait disparu subitement. Il a ensuite mis en place une méthodologie plus systématique afin de bien cerner le sujet. Il propose donc une définition de la disparition artistique par le mot *Kunstausstieg*, un néologisme allemand à entendre comme l'abandon ou l'action de quitter l'art. Le terme *kunstausstieger* quant à lui désigne « l'acteur » effectuant cette action. Koch emprunte le mot « acteur » à la théorie sociologique de Bourdieu pour ne pas être contraint de statuer qui peut être considéré ou pas comme artiste. D'ailleurs à travers le terme « acteur » il désigne toutes les personnes qui sont rattachées au monde de l'art et qui sont capables de s'en retirer, il ne vise pas seulement l'artiste. Le retrait de l'art n'est pas considéré lorsque que l'acteur passe d'une fonction à une autre en étant toujours inscrit dans le champ de l'art. Un artiste qui devient commissaire d'exposition n'opère pas de sortie de l'art, seulement un changement de registre. La sortie de l'art s'entend comme une rupture totale avec le monde de l'art et de tous les acteurs qui le compose. L'exemple de l'ex-critique Carla Lonzi, illustre cette sortie, abandonnant l'activité de critique d'art pour un engagement féministe radical. Après son changement de statut elle ne touchera plus jamais au monde de l'art et ne participera plus à une seule exposition. Évidemment, Koch ajoute le fait que l'action de sortir de l'art ne peut être possible qu'à partir du moment où la personne qui décide de s'échapper soit notoirement intégrée au monde de l'art. Un minimum de reconnaissance est donc nécessaire en amont d'une telle issue, sans cela l'affranchissement n'est pas possible. Dans son article *Opting Out of Art. Une fondation théorique*, Koch nous précise :

Une telle appartenant — distincte de la réclamation individuelle d'un statut d'artiste qu'un environnement social pourrait mésestimer — est précisément déterminée par le système de reconnaissance du champ de l'art lui-même. Ainsi,

¹ KUNST VERLASSEN I. Gestures of Disappearance, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 22 mai - 22 juin 2002.

quelqu'un qui "sort de l'art" doit d'abord en avoir été un acteur, sans quoi il serait insensé de parler d'en sortir. Personne ne peut abandonner une position qu'il n'a pas d'abord occupé.¹

Les recherches de Koch s'appuient sur des artistes ayant quitté l'art volontairement, et ne l'ayant pas fait par épuisement ou difficulté financière. Il faut, alors, concevoir l'abandon du monde de l'art plutôt comme une poursuite de l'activité artistique de l'artiste dans une sorte d'abandon progressif. Dans le cas contraire, lorsqu'un artiste épuisé par le système dans lequel il avance décide de mettre un terme à sa pratique, son arrêt se manifeste par un effritement de plus en plus caractéristique de sa pratique qui n'est généralement pas un arrêt intentionnel. À ce propos, Koch pense que l'ambition artistique revue à sa baisse jusqu'à sa disparition n'est pas à considérer comme un abandon mais comme une éjection du monde de l'art. Ce propos brutal image parfaitement l'inégalité de valeurs et la concurrence interindividuelle de la sphère de l'art. Malheureusement, ce choix ne résulte pas d'une décision délibérée mais plutôt d'une contrainte matérielle. Le phénomène de cessation de la pratique artistique est donc ici à regarder comme étant un geste d'inaction intentionnelle. Aujourd'hui, il est évident que l'art, en tant que système social discursif et institutionnel, enferme l'artiste plus qu'il ne le libère en lui restreignant son espace de pensée et d'engagement. Par ce fait, l'arrêt de création est une sortie définitive de ce système. Un acte choisi, conscient et affirmatif :

Même si le désengagement lui-même peut sembler abrupt, l'inaction artistique radicale, ou la "sortie de l'art", prend rarement la forme d'un simple refus ou d'un silence soudain. *Elle doit plutôt d'abord élaborer ce silence*, ou remplacer l'artistique par le non-artistique via une série de perturbations qui portent parfois en elles une réflexion sur les composantes individuelles de la pratique qu'elle vient ainsi rompre. Sortir de l'art peut donc apparaître comme une pratique artistique en tant que telle, qui peut inclure des actes d'ostentation ou de communication avant de les

¹ Alexander Koch, *Opting Out of Art. Une fondation théorique*, in Julie Ramos (dir.), *Renoncer À l'art. Figures du romantisme et des années 1970*, Paris, éd. Roven, 2013, p. 138-158, p. 141.

interrompre. Dans cette perspective, abandonner l'art serait un cas spécial (et temporaire) de pratique artistique, dont le potentiel serait critique.¹

La dématérialisation de l'œuvre, l'expérience comme œuvre d'art, le non-agir ou encore le silence — comme nous l'avons vu à l'instant — sont des formes toutes aussi radicales qui ébranlent les traditions artistiques. Toutefois, il semble important de les distinguer d'avec le geste de se retirer. L'œuvre dématérialisée ou absente est relative au fait d'aller vers un art à l'encontre des nouveaux modes de productivité. L'acte de création est alors questionné. C'est une manière de rompre avec les codes traditionnels du support de l'œuvre. L'absence, souvent ponctuelle, de l'activité artistique est quant à elle une manière d'interroger le statut de l'artiste dans la société. Ces actes critiques ne se marginalisent pas du monde de l'art mais portent un regard sur lui sans y échapper. Cela interroge les pratiques esthétiques et la construction du champ de l'art mais les œuvres sont faites pour le monde de l'art. Ainsi, ces postures aussi radicales qu'elles puissent être, naissent et évoluent dans le champ de l'art, pour le champ de l'art. Elles sont assignées à un jugement esthétique qui leur donne une valeur. Par conséquent, nous pouvons comprendre que « l'inaction radicale² » serait une sorte de rupture totale avec le jugement. La communication n'est plus possible. Le renoncement se fait avec tout ce qui constitue les codes du monde l'art. L'inaction radicale surpasse le renoncement à l'œuvre, elle ferme tout accès et n'attend pas de retour, « au lieu d'interroger les conceptions de l'œuvre ou de l'artiste afin de les réformer, elle tourne entièrement le dos au système³ ». Le renoncement artistique est fait par l'artiste pour lui-même. Rappelons-le, le renoncement est un acte pour soi, pour aller vers un ailleurs. Un ailleurs qui serait meilleur. Ainsi, nous comprenons que le renoncement n'interfère avec personne d'autre qu'avec soi-même.

Il est difficile d'établir une signification exacte de chaque sortie de l'art, aussi difficile qu'il en est d'identifier les acteurs. En effet, une fois la sortie opérée l'artiste ayant rompu toutes communications avec le monde de l'art ne revient pas sur cet

¹ Alexander Koch, *Opting Out of Art. Une fondation théorique*, art.cit., p. 150.

² Alexander Koch, *Opting Out of Art. Une fondation théorique*, art.cit., p. 148.

³ *ivi.*, p. 149.

acte. Seules, alors, les traces laissées dans les œuvres passées peuvent témoigner de cette action. Ainsi, l'ex-artiste Lee Lozano considérée comme l'une des figures majeures de l'art conceptuel américain décide de mettre fin à sa carrière au début des années 70. Une période pour les États-Unis trouble où le climat politique effectue un changement qui « témoigne non seulement d'une perte d'utopie ou de confiance dans la pertinence sociale de l'action individuelle, mais aussi de l'effacement d'un horizon d'attente commun capable de motiver une action à long terme. La perte de croyance à l'égard du système serait-elle donc l'élément déclencheur du désengagement artistique ? Tout champ a besoin d'une illusion, d'une croyance. L'illusion fonctionne que si elle est partagée et instituée. En brisant le cercle de la croyance collective nous sortons du jeu nécessaire pour fonder l'illusion. En quelque sorte nous n'acceptons plus les règles. C'est cette désillusion qui a mené Lee Lozano à mettre un terme définitif à sa carrière. Dans son œuvre *Language Pieces*, elle annonce, déjà, qu'elle quittera le monde de l'art. Les *Language Pieces* sont des sortes de *statement* que Lee Lozano applique à sa vie. Ainsi, le *statement General strike piece* du 8 février 1969 signale un retrait imminent de toutes manifestations artistiques (voir fig. 7). C'est un exemple significatif de son retrait. Elle explique, par ce fait, qu'elle ne veut pas être associée à des œuvres qui pourraient rabaisser son œuvre à elle. Elle ne croit plus en l'art, ni aux œuvres. Cette perte de croyance enlève donc tout pouvoir de valeur sur les œuvres qui l'entourent. En n'acceptant plus le jeu de la croyance l'artiste remet en question les institutions de l'art. Lee Lozano est peu à peu sortie de l'art. Elle n'accepte plus de répondre aux règles économiques et institutionnelles. Elle est allée jusqu'à l'aboutissement de ses *statements*. Nous pouvons, alors, considérer son retrait de l'art comme son ultime geste artistique. Le désillusionnement de Lee Lozano l'emmène à réaliser une fracture sociale pour s'émanciper. Elle ne reprendra jamais sa pratique artistique.

L'absence d'un artiste qui a choisi d'être ailleurs d'où nous étions habitués à le voir est à considérer comme un geste artistique en soi. Un geste qui rejette toutes valeurs esthétiques. Cette opération doit être considérée comme radicale et politique. Elle établit une critique à l'encontre d'une économie qui déséquilibre progressivement le marché de l'art. Pour Théodor Adorno, l'œuvre d'art doit être

¹ *Idem.*

insoumise à toute domestication par le marché et le pouvoir des institutions. Il ira jusqu'à considérer qu'une bonne œuvre d'art est une œuvre qui se détruit. Pouvons-nous, alors, lire le renoncement artistique comme le paroxysme de la pensée adornienne ? L'œuvre d'art totale se situerait peut-être en dehors du monde de l'art, dans cet ailleurs. À savoir, une politique qui va au-delà d'une politique de résistance ou de protestation mais qui ouvre le champ de nouveaux espaces possibles. Le renonçant, personnage souvent oublié par l'histoire, remet en cause le système de valeurs et les méthodes dans lequel, il vit. Il serait alors intéressant de commencer à considérer un peu plus ces retraits de l'art. En somme si tous les renonçants étaient à ce jour estimés, peut-être, que cela pourrait venir frelater le cours du système. Si ces voix oubliées, ces fantômes de l'art gagnent du terrain en attirant des grandes figures de l'art dans le silence alors ce serait toute une économie qui serait touchée. Koch affirme, toutefois, qu'il serait cynique et trompeur de fournir une liste de cas d'abandon car cela ne respecterait pas ce que ces artistes ont choisi, à savoir disparaître totalement. Il est forcément paradoxal de donner des exemples de cette invisibilité, toutefois « archiver la disparition¹ » comme le fait Koch, peut être un appel pour la construction d'un nouveau statut de l'art.

¹ Alexander Koch. *Archiver La disparition*, XV biennale de Paris 2007, biennaledeparis.org. Site consulté le 15.12.17 :

<http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/koch.pdf>

("quote"): sound of "daisy" fading in background followed by sound of "also sprach zarathustra" (r. strauss) followed by sound of "the blue danube" (j. strauss) - soundtrack, 2001 (s. kubrick)

GENERAL STRIKE PIECE (STARTED FEB. 8, 69)*

GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC "UPTOWN" FUNCTIONS OR GATHERINGS[†] RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.[°] EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.[¶]

IN PROCESS AT LEAST THROUGH SUMMER, '69.

*withdrawal from 3-man show compiled by richard bellamy, goldowsky gallery, 1078 madison ave.

†date of last visit to uptown galleries for perusal of art - feb. 13 or 14, 69

"	"	"	"	"	a museum - march 24, 69
"	"	"	"	"	uptown gallery opening - march 15, 69
"	"	"	"	"	a bar - april 5, 69
"	"	"	"	attendance at a concert - april 18, 69	
"	"	"	"	"	film showing - april 4, 69
"	"	"	"	"	an "event" - april 18, 69
"	"	"	"	"	a big party - march 15, 69

°terms of total personal & public revolution set forth in brief statement read at open public hearing, art workers coalition, school of visual arts, april 10, 69. further participation in art workers coalition or any other group declined as part of general strike piece, this includes artists against the expressway group & others.

¶first piece exhibited at art/peace event, n.y. shakespeare festival, public theater, march 5, 69. grass piece & no-grass piece exhibited in number 7 show compiled by lucy lippard, paula cooper, may 18, 69. investment piece & cash piece exhibited in language III show, dwan gallery, may 24, 69.

LEE LOZANO, JUNE 12, 69.

57

Fig. 7 : Lee Lozano, *General strike piece* du 8 février 1969 1969, écrits sur papier.

Conclusion

C'est par la construction d'un chemin réflexif à travers les différents aspects du marché de l'art que nous sommes parvenus à établir une conception plutôt normative de la pratique artistique actuelle. Il s'avérait important pour nous d'agir ainsi car nos expériences et observations du milieu de l'art depuis quelques années nous avaient mené à des interrogations qu'il fallait concrétiser. Le marché de l'art et l'artiste s'inscrivent dans un même champ social et politique, l'artiste est inévitablement acteur du marché sans quoi il n'y aurait pas d'art. Ils sont ainsi tous les deux liés par cette « main invisible » qui règne dans notre société occidentale. Il nous fallait alors déplacer notre regard sur l'art et l'argent pour comprendre que le système capitaliste est au cœur de toutes les créations artistiques aujourd'hui. Qu'il soit accepté, assumé ou protesté, il nous fallait alors observer les différentes pratiques artistiques, pour comprendre que tout acte volontaire de sortir du système est un jour ou l'autre repris par ce propre système. Les artistes malgré leur apparence marginale, agissent comme des prodigieux souverains de la société. Tout au long de notre réflexion nous nous sommes confrontés au paradoxe de représenter le travail artistique à travers l'économie, de réfléchir sur l'idée d'une économie de l'art et de conceptualiser la différence entre ce que serait un simple geste économique et une économie de geste active. Il nous semblait indispensable de fonctionner ainsi. Il est évident que notre réflexion ne pouvait pas avoir pour but de résoudre ce paradoxe mais de le souligner afin de faire surgir le fait que celui-ci constitue une manière d'être pour l'artiste qui relie sa pratique artistique à des questions politiques, éthiques et esthétiques.

Nous avons identifié trois axes de recherches : Le marché de l'art, le travestissement artistique et le renoncement. Le marché de l'art nous sert de décor pour la production de notre critique face à la pratique artistique actuelle. Nous avons pour cela opposé deux types d'artistes. L'un s'étant adonné au système économique qui l'entretient et l'autre résistant face à ce même système : Le travestissement artistique opposé au renoncement. Il est assez paradoxal de parler de forme résistante lorsque l'on convoque le renoncement. Or, comme nous venons de le voir

le geste de renoncer est un geste actif alors que le travestissement manifeste quant à lui une abdication passive de l'artiste dans un geste productiviste. La figure du renonceur pourrait alors apparaître également chez l'artiste qui travestit son art, mais seulement sous la forme passive. Le travestissement artistique se caractérise par l'oubli d'authenticité créative dans l'œuvre. Pour répondre aux codes canoniques mis en valeur par les différentes manifestations culturelles, l'artiste travestit son propre travail afin qu'il puisse plaire au plus large public. Dès lors, qu'un jugement esthétique — donné par les spécialistes du marché de l'art — accrédite une œuvre cela fait office de Graal aux artistes pour leurs futures créations. L'idéologie de l'originalité est oubliée. Ce paradigme esthétique dominant est révélateur d'un art sans fond. La réussite artistique ne peut être envisagée qu'au prix de l'aliénation de l'artiste. L'artiste n'est alors plus à même à penser par lui-même ni à créer. En s'inscrivant pleinement dans le marché de l'art, l'artiste accepte de devenir producteur. Ce qui est alarmant, c'est que l'artiste aliéné n'a plus de perspective, ni de but à atteindre, mise à part peut-être celui d'être reconnu car sa plus grande angoisse est d'être oublié. Ainsi, il produit pour produire mais ne développe plus de pensée critique. Le problème c'est que cette frénésie de production aboutit à une pratique stérile car l'artiste n'a plus rien à transmettre. L'aliénation de l'artiste est sans conteste la plus grande perte pour la culture. Les consommateurs d'art sont sûrement contents d'acquérir des œuvres simples mais elles ne contribuent plus à nous faire réfléchir. Elles n'ont plus de portée critique. Si, il n'y a plus de place pour la critique alors l'art est simplement de l'ordre du divertissement. Ce grand art qui se veut être si distinct des arts populaires est au même rang qu'eux. Si la culture s'est enlisée ainsi c'est parce qu'elle n'a pas su conserver son esprit critique face au pouvoir dominant du capitalisme. C'est ainsi, que l'artiste renonce à son autonomie pour être assujéti au marché de l'art. La soumission croissante à l'égard des exigences du marché de l'art a mené les artistes à renoncer à combattre pour préserver un acte créatif authentique. Renoncer à sa liberté et son autonomie au nom du marché l'art. Voilà un bien triste constat. Seulement, il ne faut pas nier le caractère nécessaire pour l'artiste d'une telle opération. Le monde de l'art fournit des modèles relationnels permettant à l'artiste de se situer dans un champ social. L'acceptation de l'artiste dans le monde de l'art implique indirectement sa mise en

jeu sur le marché de l'art ; implicitement c'est le marché de l'art qui l'insère dans une structure faite d'obligations et de responsabilités productivistes. Il y a donc un vrai paradoxe derrière la notion d'autonomie car il est difficile pour l'artiste de préserver son statut social d'artiste quand il ne peut s'appuyer sur aucune figure qui l'attesterait de ce fait. Autonomie et aliénation se révéleraient donc comme antinomiques et pourtant conjointement liées. Les artistes ont renoncé à leur autonomie en faveur d'une célébrité les privant de toute liberté de choix. Le monde de l'art entretient une extrême concurrence entre les artistes. Pour inscrire son nom dans l'histoire de l'art, l'artiste n'hésite pas à renoncer à son intégrité. Intégrité ne rime pas avec succès.

Le renoncement à l'art, qu'il se manifeste d'un renoncement à l'œuvre ou à la pratique artistique, n'est quant à lui, que peu considéré par l'histoire de l'art. Ce sont les grands gagnants ou les perdants qui font office d'histoire non pas celui qui défie la logique des événements, celui qui remet en cause le système de valeurs. L'interruption d'agir est révélatrice d'un acte effectif d'ébranler nos conceptions et nos croyances. En s'associant aux valeurs dominantes du capitalisme instaurées dans notre société le monde de l'art a poussé l'artiste à se professionnaliser. C'est donc au sein du régime esthétique et de l'intégration professionnelle de l'artiste dans la société que l'acte de renoncement a pu être pensé. Seulement, comme nous l'avons vu, les artistes qui s'opposent à l'idéologie dominante n'ont pas réellement la force de maintenir leurs positions. Ce résultat est le produit logique de l'économie de marché qui nie à l'art toute valeur éthique. La raison est que les valeurs dominantes du capitalisme se sont tellement immiscées dans les tréfonds de la vie qu'elles sont devenues incontournables. Le capitalisme omniprésent est si insidieux qu'il en est difficile de le critiquer. Cette logique de pouvoir est faite pour que rien ne soit laissé au hasard. Les quelques voix qui se lèvent contre cette logique apparaissent comme marginales. Et c'est bien la marginalité qui paraît pour la société dangereuse. Ainsi, en cherchant à neutraliser les discours la société fait déplacer la création vers une relation beaucoup plus étroite avec les valeurs dominantes du capitalisme. L'art critique est récupéré par la société pour mieux le contrôler. Les artistes deviennent ainsi les complices du système critiqué délaissant leurs convictions effectives de leur pratique artistique. Paradoxalement, la complicité est aujourd'hui affiliée à une sorte de substitut de subversion. Assumer d'être pleinement intégré au marché de l'art

serait-il une forme subversive de l'art ? Nous en doutons. Que le capitalisme laisse flotter dans l'esprit de certains artistes qu'ils dominent le système, cela nous paraît plus probable. En lui donnant l'illusion de ne pas être dominé, l'artiste ne peut donc par ce fait critiquer la manière dont il est dominé et ainsi remettre en cause le système. L'autonomie de l'art ne serait alors qu'une chimère entretenue par le capitalisme pour que l'artiste ne soit pas en marge de la société. Ce processus de récupération est directement lié à l'omniprésence du capitalisme dans notre société. C'est donc par une vision pessimiste que nous arrivons au constat que toutes formes résistantes de l'art sont récupérées par le système critiqué. La seule issue possible que nous ayons trouvée à ce jour pour qu'un monde en dehors des règles dominantes apparaisse serait l'arrêt total de ce qui le forme : la création. Auquel cas, la disparition de l'art serait une grande perte pour l'humanité. Cette manière alarmiste de conclure permet de comprendre où est placée la liberté créative de la pratique artistique. Nous pensons que tant que l'argent restera le seul témoignage de réussite artistique, le marché de l'art demeurera un appendice du capitalisme, et par là même continuera à imposer sa loi. C'est par cette prise de conscience que l'artiste peut conduire une résistance. L'isolement, de celui qui opère l'acte effectif du renoncement, est sans doute ce qui mène son combat à la perte. C'est alors à travers des valeurs communes et un désir de s'opposer collectivement, dans une lucidité complète, que le système pourrait s'inverser. C'est parce que l'artiste est créatif, parce que l'artiste alimente le système, que le marché de l'art ne peut s'en passer. Il faudrait donc amorcer une reconstruction radicale du système de notre édifice culturel, afin de le repenser collectivement.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. *L'Homme sans contenu*, Strasbourg, éd. Circé, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze* (1981), Paris, éd. Payot & Rivages, 1998.

AUGUSTIN, Saint. *Les Confessions* (vers 400), Paris, éd. Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1998.

BALZAC, Honoré De. *Le chef-d'œuvre inconnu*, éd. Mille et Une Nuits, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2002.

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, première version (1935), in *Oeuvres III*, chap. XIV, Paris, éd. Gallimard, 2000.

BOLTANSKI, Luc et ESQUERRE, Arnaud. *Enrichissement. Une Critique de la marchandise* (2017), Paris, Gallimard, « nrf essais », 2017.

BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève. *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, « nrf essais », 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Manet Une révolution symbolique* (1998-2000), Paris, éd. Raisons d'agir / Seuil, 2013.

BRET, Jean-Noël et MOUREAU, Nathalie (dir.). *L'Art, l'argent et la mondialisation*, Paris, éd. L'Harmattan, 2013.

- BELLET, Harry. *L'Artiste, poule de luxe*. p. 135-144.

- CRUBILÉ, Marine. *L'Art contemporain ou le fétichisme du lucre*. p. 113-133.

CAILLÉ, Alain et GRÉSY, Jean-Édouard. *La Révolution du don. Le Management reposé à la lumière de l'anthropologie*, Paris, éd. Éditions du seuil, « économie humain », 2014.

COMETTI, Jean-Pierre et QUINTANE, Nathalie (dir.). *L'art Et l'argent*, Paris, éd. Éditions Amsterdam, 2017.

- COËLLIER, Sylvie. *Collectionneurs, Spéculateurs...*, p. 100-124.
- COMETTI, Jean-Pierre. *L'Art riche*, p. 78-99.
- MRVALJEVIC, Lovan. *Bizarre Love Triangle. Artiste - Institution - Capital*. p. 16-29.
- QUINTANE, Nathalie. *Parler D'art en plein tournant mécénal*, p. 126-140.

DUCHAMP, Marcel. À *L'infinif* « Boite blanche » (1913), in *Duchamp Du signe* (1958), Paris, éd. Flammarion, « Champs », 1994.

GABLIK, Suzi. *Le Modernisme et son ombre* (1984), Paris, éd. Thames & Hudson, 1997.

HUYGHE, Pierre-Damien. *Contre-Temps. De La recherche et de ses enjeux. Arts, Architecture, design*, Paris, éd. B42, 2017.

JAMESON, Frederic. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, éd. beaux-arts de Paris, 2011.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes Sans œuvres, I would prefer not to* (1997), Paris, éd. Gallimard, « verticales », 2009.

LAFARGUE, Paul. *Le Droit à la paresse* (1881), Paris, éd. L'Altiplano, 2008.

LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, éd. Les prairies ordinaires, 2014.

MALEVICH, Kasimir. *La Paresse comme vérité effective* (1921), Paris, éd. Allia, 1994.

MARTIN, Luc (dir.), *6th Caribbean Biennial*, cat.expo, île de Saint-Kitts, Caraïbes, (10-17 novembre 1999), Dijon, éd. Les presses du réel, 2001.

MARX, Karl. *Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret* (1872), Paris, éd. Allia, 2010.

MAUSS, Marcel. *Essai Sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Paris, éd. Quadrige / PUF, 2007.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait De l'artiste en travailleur. Métamorphoses Du capitalisme*, Paris, éd. Seuil et La République des idées, 2002.

MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, éd. Flammarion, « champs arts », 2012.

MOURAU, Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Les Conventions de qualité sur le marché de l'art : d'un académisme à l'autre*, *Revue Esprit. Comprendre le monde qui vient*, No. 185, *L'Art contemporain contre l'art moderne ?*, octobre 1992.

RAMOS, Julie (dir.). *Renoncer À l'art. Figures du romantisme et des années 1970*, Paris, éd. Roven, 2013.

- KOCH, Alexander. *Opting Out of Art. Une fondation théorique*, p. 138-158.

VENTURI, Lionello. *Les Archives de l'impressionnisme. Lettres De Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, tome I, Paris et New York, éd. Durand-Ruel, 1939.

Webographie

Informations DOC !, doc.work. Site consulté le 16.03.2018 :
<https://doc.work/informations/>

Leeds 13, johncrossley.co.uk. Site consulté le 05.09.2017 :
http://johncrossley.co.uk/John_Crossley/Leeds_13.html

Les missions de l'école, [beauxartsparis.fr](http://www.beauxartsparis.fr). Site consulté le 04.04.18 :
<https://www.beauxartsparis.fr/fr/l-ecole/missions>

DUCHAMP, Marcel. Lettre de Marcel Duchamp à Katherine Dreier, 5 novembre 1928, deslettres.fr. Site consulté le 10.11.17 :

<http://www.deslettres.fr/lettre-de-marcel-duchamp-a-katherine-dreier-plus-je-vis-parmi-les-artistes-plus-je-suis-convaincu-qu'ils-sont-des-imposteurs/>

DUPONCHELLE, Valérie. *Suzanne Pagé* : « *Le public doit vivre une expérience émotionnelle* », 21 octobre 2014, lefigaro.fr. Site consulté le 22.08.17 :

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/10/21/03015-20141021ARTFIG00026-suzanne-page-le-public-doit-vivre-une-experience-emotionnelle.php>

KERVAN, Perrine. *Artistes À l'oeuvre (3/4) Au Marché de l'art vivant ! in LSD, La série documentaire*, 14 mars 2018, [FranceCulture.fr](http://franceculture.fr). Site consulté le 09.04.18 :

<https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/artistes-a-loeuvre-34-au-marche-de-lart-vivant>

KOCH, Alexander. *Archiver La disparition*, XV biennale de Paris 2007, biennaledeparis.org. Site consulté le 15.12.17 :

<http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/koch.pdf>

RICHEUX, Marie. *La Nudité (4/5): La Dénudation de François d'Assise in Pas la peine de crier*, 11 juillet 2013, [FranceCulture.fr](http://franceculture.fr). Site consulté 02.02.18 :

<https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/la-nudite-45-la-denudation-de-francois-dassise>

Filmographie

DIEUTRE, Vincent. *Frère Alain - EA5 : Alain Cavalier*, production La Huit Production, Ciné +, 2017. Visionné le 05.01.18.

SHULMAN, David. *Jean-Michel Basquiat, la rage créative*, Royaume-Uni, prod. BBC, 2017. Visionné le 24.02.18.

Annexes

LISTE DES PROFESSEURS AUX BEAUX-ARTS DE PARIS POUR L'ANNÉE 2017-2018

ACCOYER Pascale	CHEVRIER Jean-François
ALBEROLA Jean-Michel	CLOSKY Claude
ALFERI Pierre	COGNÉE Philippe
ARNDT Götz	COMAR Philippe
AUMAITRE Pascal	DELPRAT Hélène
AUMONT Jacques	DUMAS Claude
BENNEQUIN Philippe	DURING Elie
BERTON Jérémy	EITEL Tim
BLANCKART Olivier	FAIGENBAUM Patrick
BLCEDÉ James	FANCHON Sylvie
BOISROND François	FIGARELLA Dominique
BONFAND Alain	GAUTHIER Dominique
BOUWENS Wernher	GELZER Gilgian
BROWN Tony	GODELIER Maurice
BURKI Marie José	HIBON Danièle
BUSTAMANTE Jean-Marc	HUYNH Emmanuelle
CAYO Elsa	JANSSENS Ann Veronica

LVOVSKY Noémie	SAULNIER Emmanuel
JOUANNAIS Jean-Yves	SCHLIER Daniel
KAWAMATA Tadashi	SEMIN Dider
LEROY Carole	SFAR Joann
JEUDY-BALLINI Monique	SIRJACQ Julien
MALDONADO Guitemie	SONNIER Valérie
MARINO Sophie	TALEC Nathalie
MARTIN François-René	TATAH Djamal
OOREBEEK William	TAYOI Pascale Marthine
PAGÈS Aurelie	TOSANI Patrick
PARIS Guillaume	VANNIER Fabrice
PATAUT Marc	ZERNIK Clélia
PIFFARETTI Bernard	
POITEVIN ÉRIC	
RENAULT Philippe	
RIBAUT Patricia	
RIELLY James	
RIOUX Vincent	
ROCHETTE Anne	
SALERNO Michel	
SARCEVIC Bojan	

EXTRAIT DU DOSSIER DE PRESENTATION DE L'EXPOSITION BENEFIT

Le 11 mars se tiendra à Paris un grand évènement pour soutenir DOC: la 1^{ère} Benefit de DOC!

50 artistes se sont mobilisés pour cet évènement en donnant ou en créant une œuvre. Vous pouvez tenter de remporter l'une d'entre elles en achetant un ticket de tombola, vendu au prix unique de 100 euros.

En achetant un ticket vous apporterez une aide précieuse à DOC, lui permettant de se consolider, de s'agrandir et de développer de nouveaux espaces. DOC a déjà beaucoup d'idées: un atelier de céramique, une fonderie d'art, un espace dédié à la danse, de nouveaux ateliers pour les résidences temporaires.

DOC fonctionne de manière indépendante et grâce à une énergie collective bénévole dont les moyens financiers sont modestes. Votre participation apporte donc une aide précieuse et permet de renforcer et pérenniser le projet de DOC, lieu de production et de diffusion inventé et géré par des artistes.

Une sérigraphie inédite de Michel François, réalisée avec l'atelier de sérigraphie de DOC, sera offerte à chaque acquéreur d'un ticket de tombola. De plus, le magazine Mouvement offrira un abonnement annuel aux 25 premiers tickets tirés au sort.



Il est d'ores déjà possible- et vivement conseillé! - d'acheter un ou plusieurs tickets de tombola sur :
<https://doc.work/event/benefit/>

500 tickets sont mis en vente :
1 ticket = 100€
10 tickets = 800€

Bonne chance &
merci pour votre soutien!

Liste des artistes de la Benefit :**Jean-Marie Appriou****Pierre Ardouvin****Ivan Argote****Carlotta Bailly-Borg****Eva Barto****Pauline Bastard****Francis Baudevin****Erica Baum****Neil Beloufa****Dominique Blais****Guillaume Bresson****Corentin Canesson****Jagna Ciuchta****Grichka Commaret****Isabelle Cornaro****Lauren Coullard****Stéphane Dafflon****Philippe Decrauzat****Marcel Devillers****Mimosa Echard****François-Noé Fabre****Eléonore False****Kim Farkas****Arthur Fouray****Michel François****Frédéric Gabioud****Marvin Gaye Chetwynd****Daïga Grantina****Matthieu Haberdard****Thomas Jeppe****Stéphane Kropf****Laurent Lacotte****Marie Lund****Matthew Lutz-Kinoy****Benoit Maire****Justin Meekel****Anita Molinero****Pierre Paulin****& Clément Rodzielski****Emilie Pitoiset****David Posth-Kohler****Chloé Quenum****Christine Rebet****Lili Reynaud Dewar****Christophe de Rohan Chabot****Denis Savary****Louise Siffert****Zoé de Soumagnat****Alexis Tolmatchev****Xavier Veilhan****Sara de la Villejegu****Alicia Zaton**

Benefit Vues de l'exposition

