UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS

Université Nice Sophia Antipolis

Membre de UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR

École doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres (ED 86)

Laboratoire I3M Information Milieux Médias Médiation

THÈSE

La dimension cachée de l'objet

1913 – 2013

En vue de l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Nice Sophia Antipolis
En Information & Communication
Présentée publiquement le 6 octobre par

Fabienne Auffray

Thèse dirigée par

M. Paul RASSE (directeur)

M. Franck RENUCCI (tuteur)

Membres du Jury

M. Paul RASSE (directeur)

M. Daniel JACOBI (rapporteur)

Mme Alexandra SAEMMER (rapporteur)

M. Jean-Marc REOL (invité)

REMERCIEMENTS

Je remercie les membres du jury pour l'attention qu'ils m'ont accordée.

Je remercie mon directeur de thèse, Monsieur Paul Rasse, qui a immédiatement accepté de soutenir ce projet et a su m'aider à le mener à terme.

Je remercie Madame Alexandra Saemmer et Monsieur Daniel Jacobi pour le temps passé sur mon texte, lecture et rédaction des rapports, et pour leur participation à ce jury.

Je remercie Monsieur Jean-Marc Réol pour avoir posé son regard compétent sur mon travail.

Enfin je remercie Monsieur Franck Renucci.

Je suis très honorée par la présence et le temps que ces personnes ont bien voulu me consacrer.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES 3

INTRODUCTION 4

L'OBJET, BUTEE DE LA COMMUNICATION, OBJET DE CONTROVERSE : EVOLUTION DU REVOLUTION DU REGARD ESTHETIQUE 12

I.1 DE QUEL OBJET S'AGIT-IL ? 14
I.2 CONTROVERSE : DU GRAND N'IMPORTE QUOI … OU PAS 59
I.3 L'OBJET, UN PAVE DANS LA MARE 97

L'OBJET, INTERFACE ENTRE SOI ET LES AUTRES : EVOLUTION DE L'OBJET DANS LA SOCIETE CONTEMPORAINE. 144

II.1 DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES A L'OBJET EN SERIE 150
II.2 DE L'OBJET EN SERIE AU DESIGN 185
II.3 DU COLLECTIF A LA SPHERE PRIVEE. LA QUESTION DU CORPS 219

L'OBJET : LE CADRE ET LE TERRITOIRE. EVOLUTION DES STRUCTURES QUI LEGITIMENT L'OBJET PROFANE DANS L'ESPACE PUBLIC. 258

III.1 LE CADRE 261
III.2 LE HORS CADRE 297
III.3 OBJET PROFANE/OBJET SACRE 327

BIBLIOGRAPHIE 362

ŒUVRES CITEES 374

INTRODUCTION

« Cela me déplaît » -- « Pourquoi ? »

-« Parce que cela me dépasse. » -A-t-on jamais fait pareille réponse ? »

Nietszche, *Par delà le bien et le mal*.

Ce travail sur l'objet a débuté il y a longtemps. Né d'une rencontre orageuse avec une œuvre : un pot de fleurs monumental de Jean-Pierre Raynaud. Face à cette œuvre mon sentiment premier fut de colère. Etait-ce là une œuvre ? Et qui méritait de figurer dans un musée ? A l'indignation succéda l'interrogation. Interrogation sur moi-même : une telle réaction n'était-elle pas excessive ? Je compris vite qu'elle découlait de ma totale incapacité à appréhender l'œuvre de Raynaud, et de tant d'autres.

Un tableau, même réduit à l'essentiel, possède une aura, celle de l'œuvre d'art. Il porte le poids de tous les tableaux qui l'ont précédé. Il est inscrit dans l'Histoire de l'Art. On sait à quoi l'on a affaire.

L'objet, lui, est directement issu de notre quotidien et le sens qu'il recèle est à découvrir dans une autre histoire, celle plus subjective et mentale de l'artiste. Paradoxalement, le tableau offre ainsi une prise plus directe, plus concrète au spectateur non averti que l'objet. De plus, un décalage, malaisé à saisir, est instauré entre ce que nous connaissons de lui et ce que l'artiste lui fait dire.

Sous son apparente matérialité, l'objet quotidien nous confronte à la complexité des concepts et des schémas de la pensée humaine, elle-même inscrite dans un contexte socio-politique particulier.

Sans cette rencontre, sans cet état d'esprit à ce moment-là, je n'aurais sans doute pas abordé cette recherche. Je me suis renseignée sur Jean-Pierre Raynaud, ai travaillé sur son œuvre, en ai envisagé d'autres et ainsi d'autres modes de pensée.

C'est un univers fascinant que j'ai découvert. A l'époque, début des années 90, aucun ouvrage sur la pratique artistique de l'objet ne me satisfaisait. Il s'agissait en général de succinctes biographies, de brèves analyses d'œuvres ou comptes-rendus d'expositions. Il s'agissait bien souvent aussi de critiques négatives quant à ladite pratique, réduite à une redite stérile du ready-made duchampien. Aucun écrit n'envisageait l'art de l'objet de manière exhaustive, comme un art à part entière, dans toutes ses acceptions et implications. J'ai alors tenté de combler cette lacune et

faire parcourir à d'autres le cheminement que j'avais parcouru pour aboutir à une joie profonde et sincère : celle d'être à même d'apprécier tout un pan de notre histoire, intellectuelle et esthétique et surtout de se garder de proclamer la mort de l'art quand celui-ci est plein de vie.

Aujourd'hui la pratique artistique de l'objet ne peut plus être appréhendée de la même façon. Tout d'abord parce qu'elle est devenue une pratique artistique courante, une pratique parmi d'autres, grâce à ce qui a été écrit sur elle, ce qui a été dit, grâce aux expositions aussi, notamment *L'Ivresse du Réel* en 1994 au Carré d'art à Nîmes. Parce qu'elle est prise encore davantage dans un maillage contextuel, communicationnel, institutionnel qui à la fois permet à l'œuvre d'être vue donc d'exister mais aussi lui confère un sens autre, une sorte de plus-value de sens. Ce qui a également changé aujourd'hui est le fait que l'œuvre d'art, de l'objet notamment, fait aujourd'hui partie du paysage, de l'ambiance générale, à la différence d'il y a vingt ans.

En 1994, je commençais ma recherche, elle était sans doute dans l'air du temps, j'avais alors rencontré Guy Tosatto, conservateur et commissaire de l'exposition *L'ivresse du Réel*, inquiète de voir mon projet jusqu'alors confidentiel et n'intéressant pas grand monde, être vulgarisé. La pratique artistique de l'objet commençait à être perçue différemment.

La pratique artistique de l'objet ne peut plus être appréhendée comme alors, les deux dernières décennies ayant profondément changé l'ordre des choses.

Dans la matière même de l'objet, devenu numérique, interactif, technique, le changement est patent. L'objet se dématérialise, l'objet tend à devenir autre ou à réapparaître sous une forme différente. Ce faisant, c'est une « matérialisation des liens sociaux, une « réification » au sens propre de transformation en objets matériels de ceux-ci »[1] qui se passe.

La façon d'exposer les œuvres a également beaucoup évolué que ce soit dans la communication ou dans le fait même que la communication de périphérique est devenue centrale. Elle n'est plus ce qui sous-tend, de manière plus ou moins larvée, toute œuvre. Elle est constitutive de l'œuvre.

Les orientations de la société qui s'esquissaient dans les années 90 se sont pour l'essentiel confirmées, accentuant ce qui était en germe : l'individualité, l'esthétisation généralisée, la perte de repères et de verticalité. Ces années 90 sont un tournant en ce qu'elles semblent prendre conscience de cet état de fait et désirer donner un autre tour à l'avenir. La crise de l'art atteste de cet état d'esprit. Sont à repenser avec de nouveaux critères les notions d'art mais sans doute aussi est-ce une réflexion autre, avec des mots autres, des concepts autres, qui s'amorce. La technologie a également beaucoup évolué. C'est la définition même de l'humain qui doit être repensée.

---

[1] Blandin Bernard, *Des hommes et des objets, esquisses pour une sociologie avec objets*, thèse de doctorat, 2001, p. 420.

Ma recherche d'alors était axée sur la pratique artistique de l'objet en France de 1960 à 1990. Je l'ai longuement interrompue et envisage aujourd'hui l'objet sous l'angle artistique mais aussi dans ses implications sociales et institutionnelles. L'objet est un vaste sujet ou bien l'objet de l'objet est vaste. La difficulté réside en ce qu'il faut parvenir à délimiter des zones d'études là où tout semble interférer sur tout. Les sciences de l'information et de la communication en ce qu'elles impliquent d'interdisciplinarité permettent cette recherche qui oscille entre esthétique, sociologie, philosophie et nécessite une approche plurielle.

1913-2013, cet objet évolue. Il change, se transforme, tend à disparaître mais toujours il ressurgit ailleurs, autrement en tant qu'objet bien réel et concret ou en tant qu'objet de communication.

Nous souhaitons montrer que lorsque l'objet en trois dimensions tend à disparaître, il revient sous forme de discours, d'échange, de partage, de communication.

Ce faisant, cet objet nous donne quelque chose à voir, quelque chose d'irréductible, une essence, ce que l'homme dépose en lui de fondamentalement humain.

Entre matérialisation et dématérialisation, entre moins de matière et plus de discours, nous souhaitons montrer que cet objet, au long du siècle, quelle que soit la forme qu'il prenne, ou ne prenne pas, porte en lui une espèce d'absolu. Peut-être une sorte d'objet perdu que l'homme cherche encore et cherchera longtemps et qui a à voir avec le sujet et par conséquent avec le manque et le désir qui lui sont constitutifs.

L'objet sera appréhendé en trois parties par le biais de l'objet quotidien manufacturé et de l'objet d'art, ce dernier étant un objet manufacturé érigé au rang d'art :

I. L'objet, butée de la communication, objet de controverse :
évolution du regard esthétique ;

II. L'objet, interface entre soi et les autres :
évolution de l'objet dans la société contemporaine ;

III. L'objet, le cadre et le territoire :
évolution des structures qui légitiment l'objet profane dans l'espace public.

Comme tout découpage, il est soumis à l'arbitraire du choix. Il nous permet d'aborder un siècle, 1913-2013, et de porter un regard thématique par le biais de différents points de vue, historique, sociologique, anthropologique voire philosophique. Cet éclairage pluridisciplinaire convient à l'étude de l'objet, sorte de touche-à-tout éloquent. Ce regard thématique nous convient car ample, il est en quelque sorte regard prismatique, panoramique et permet d'envisager l'objet sous différents angles, lesquels, accolés, en donnent une vision plutôt exhaustive, nécessaire pour saisir l'évolution sur un siècle. D'autant que les frontières, entre les différentes parties de notre travail, sont poreuses et que de l'une à l'autre, des échanges, des jeux de miroirs, des antagonismes parfois, en tout cas des références et des liens forts se dessinent.

Nous espérons montrer, à l'issue de cette recherche combien l'approche de l'objet permet l'approche du sujet, dans une acception large, c'est-à-dire du sujet et de l'espace-temps dans lesquels il évolue. Sans doute l'impact de l'homme sur l'objet ne sera-t-il pas sans répercussions. Nous pressentons les retours de l'objet sur l'homme comme nous pressentons les interférences qui vont se dégager en cours de travail. Des relations se devinent, se dessinent qui tendent à montrer une évolution depuis 1913 mais cette évolution ne saurait être représentée linéaire, une flèche du temps toute rectiligne de 1913 à 2013. Le temps va droit bien sûr. L'objet qu'il soit d'essence artistique ou purement fonctionnel connaît dans son évolution des embardées, des ratés ; il file, freine, revient sur ses pas, regarde en arrière, accélère. A l'image de l'homme.

1913-2013, un siècle. Du ready-made de Marcel Duchamp à l'objet en série ou l'objet design, un siècle au cours duquel l'objet va subir ou provoquer des changements. L'objet va de pair avec la civilisation et la société dans lesquelles il existe. Les interférences objet/société vont dans les deux sens. Un mouvement dialectique unit ces deux termes : l'objet naît dans un contexte donné, influe sur ce contexte lequel influe à son tour sur l'étant et le devenir de l'objet.

Définir cet objet est la première gageure. Plus l'objet est simple, plus il semble se dérober à une quelconque tentative d'appropriation, de catégorisation. Nous tenterons une approche de cet objet, chose tangible, concrète, chose fabriquée par l'homme, artefact. Au quotidien, il s'agit de l'objet que nous utilisons sans même y penser.

Quelle évolution l'objet utilitaire a-t-il connu durant ce siècle ? Quelles relations l'homme entretient-il avec cet objet qui le libère par certains aspects mais l'asservit par d'autres ? Témoin de quelles mutations sociales, économiques, anthropologiques ? Et quelles retombées l'évolution de cet objet a-t-elle induit sur la société ?

1913-2013, l'objet, d'art ou technique, suit, induit, en tout cas entérine les progrès et les régressions de la société. Il est, d'une façon générale, ce qui prolonge l'homme c'est-à-dire qu'il s'en distingue tout en en faisant partie. Il est à la fois réceptacle et catalyseur.

L'objet sera appréhendé en trois parties par le biais de l'objet quotidien manufacturé et de l'objet d'art, ce dernier étant entendu comme un objet manufacturé érigé au rang d'art.

La première partie **L'objet, butée de la communication, objet de controverse** traite de **l'évolution du regard esthétique**.

Cette partie comprend trois chapitres. Le premier intitulé ***De quel objet s'agit-il ?*** s'essaie à définir ou du moins à approcher l'objet. Que dit l'esthétique de l'objet ? Il s'agit du même objet, cet objet usuel et banal, mais érigé au rang d'art et qui soulève d'autres questions du fait qu'il est à la fois même et autre. Nous allons tenter de montrer ce que nous communique ce rapport d'altérité, cette différence radicale

qu'entretient l'objet dans l'art. Un bref aperçu historique nous permettra de cerner au mieux cet objet qui prend, selon le lieu, l'heure, la personnalité de l'artiste, des formes et des significations multiples. 1913, le ready-made de Marcel Duchamp est un objet quotidien élevé au rang d'art par la volonté de l'artiste, le regard du spectateur et la caution de l'institution. « Cet acte n'est pas un acte de production d'objet » écrit Jean Caune dans La démocratisation culturelle « mais à proprement parler un acte de communication » qui « a bouleversé le statut de l'œuvre au XXe siècle »[2]. Au long du siècle, cet objet évolue. Il ne se cantonne pas à n'être qu'une redite stérile du ready-made duchampien. L'acte fondateur est loin d'avoir épuisé le sens et les ressources de l'objet dans sa pratique artistique. Il est la référence indéniable qui ouvre sur un infini de possibles. Des objets à fonctionnement symbolique de Salvador Dali à la soupe déshydratée de Rikrit Tiravanija, il y a un monde. L'objet, via la pratique artistique, transcende son banal statut utilitaire pour devenir objet d'art. Ce faisant, il donne à voir quelque chose d'invisible et d'insaisissable, et s'érige en paradigme de la communication humaine.

Nous appréhenderons cet objet sous le signe de la controverse, par l'intermédiaire de deux discours diamétralement opposés. Les regards de Jean Clair et de Jean-Philippe Domecq croiseront ceux de Pierre Restany et d'Alain Jouffroy afin d'envisager la crise de l'art des années 90, crise qui n'est pas seulement de l'art mais aussi du discours sur l'art. L'art ne peut plus être pensé de la même façon. Nous nous appuierons sur les textes et ouvrages qu'ils ont écrits, en tant que contempteurs ou défenseurs de l'art contemporain.

Le second chapitre ***Du grand n'importe quoi…ou pas*** envisage la pratique artistique de l'objet considérée, en majeure partie, comme art du n'importe quoi, notamment par Jean Clair et Jean-Philippe Domecq. L'art ne nécessite plus aucun savoir-faire. Il s'épuise à répéter le geste duchampien. Jean Clair écrit en 1984 *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité*, ouvrage dans lequel il exprime ce qu'il pense de l'art en train de se faire : « Jamais on a aussi peu peint, jamais non plus on a aussi mal peint ». *Malaise dans les musées*, 2007 puis *L'hiver de la culture*, 2011, ouvrages sur lesquels nous nous appuierons, abonderont dans ce sens. La trilogie sur l'art contemporain de Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?,* 1994, *Misère de l'art, essai sur le dernier siècle de création*, 1999 et *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, 2004, aborde sensiblement les mêmes thèmes que Jean Clair, la marchandisation de la culture, l'inanité de la création plastique contemporaine, l'uniformisation des musées et l'asservissement de la pensée. Leurs réflexions sont intéressantes en ce qu'elles font partie d'un certain courant de pensée ancré dans un contexte donné et éclairent, d'un point de vue non généralisable mais néanmoins représentatif, la création contemporaine et un certain regard porté sur elle.

Le troisième chapitre, ***Au plus près du réel,*** montre une autre façon d'appréhender la création contemporaine, celle de Pierre Restany et Alain Jouffroy, tous deux critiques mais aussi acteurs de la création en train de se faire et grands défenseurs

---

[2] Caune Jean, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p. 75.

de la pratique artistique de l'objet, l'un avec les Nouveaux Réalistes, l'autre avec les Objecteurs.

Le rôle de Pierre Restany et des Nouveaux Réalistes est essentiel à l'aventure de l'objet au XXe siècle qui s'inscrit dans un contexte socio-économique nouveau et le prend en compte. « L'appropriation directe du réel » a lieu grâce à l'objet. Quant à Alain Jouffroy, en rassemblant des jeunes artistes inclassables sous le nom d'Objecteurs, il donne à voir l'importance de l'Objet, en tant que support artistique mais aussi support de pensée.

La seconde partie **L'objet, interface entre soi et les autres** porte sur **l'évolution de l'objet dans la société contemporaine**.

La relation de l'homme à l'objet est de nature bien particulière : l'objet sert l'homme tout en lui renvoyant l'image de ses manques. Tout au long du siècle, l'objet va évoluer modifiant la relation qu'il entretient avec l'homme.

Dans un premier temps nous envisagerons l'objet en le situant ***Des Expositions Universelles à l'objet en série***. Créées en pleine révolution industrielle, les expositions universelles sont les prémices de la société de consommation et de la communication de masse. C'est là qu'apparaît l'objet, fabriqué en série, standardisé, diffusé dans les grands magasins, tel que nous le connaissons. « Il y a aujourd'hui tout autour de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine. A proprement parler, les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tous temps, par d'autres hommes que par des OBJETS. »[3]

Puis un cinquième chapitre, ***De l'objet en série au design***, montre comment l'objet manufacturé, pris dans une dimension historique et humaine va évoluer en épousant les changements de la société, en répondant à ses nouveaux besoins et, en retour, être lui-même transformé par le contexte. Le design est une réponse qualitative donnée en retour aux normes de quantité établies par la production de masse. Nous verrons les solutions des designers au long du siècle pour faire de l'objet un allié de l'homme et pour que l'homme soumis aux diktats de la production/consommation reste un citoyen respectable, un être humain à part entière et non pas un produit. Nous avons choisi d'illustrer notre propos avec un objet emblématique du siècle : le téléphone.

L'objet est une aventure humaine et cette aventure bute nécessairement, à un moment donné, sur ***La question du corps***, qui constituera le sixième chapitre de cette seconde partie. Du corps-outil au corps libéré, de l'objet ergonomique au corps-objet, de la prouesse technologique au cyborg, des questions éthiques sont soulevées, notamment celles du sujet à l'objet … ou de l'objet au sujet. La question humaine est au centre. La question des sphères privée et publique est également

[3] Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 1970, p. 17.

soulevée. Le corps, « premier et plus naturel instrument de l'homme »[4], ainsi que le dit Marcel Mauss dans un célèbre texte de 1934, le corps, objet dans l'espace, dans l'ici et maintenant, sur lequel on peut agir, a aussi une dimension de sujet, et, de fait, constitue le lieu de toute expérience possible. Le corps se fait à l'image de l'image sociale idéale. Il est un corps « mentalisé ». En ce sens, il est l'interface entre soi et les autres et le point d'achoppement des différents concepts d'espace privé, public, intime.

La troisième partie **L'objet, le cadre et le territoire** aborde **l'évolution des structures qui légitiment l'objet profane dans l'espace public**.

Quatre conditions sont requises pour que l'objet puisse être avéré œuvre d'art. Il faut 1/ un objet ; 2/ un auteur ; 3/ un public ; 4/ un lieu institutionnel qui enregistre l'objet, l'attribue à l'auteur et le communique au public. Ces conditions sont nécessaires toutes ensemble.

L'introduction de l'objet se fait dans ***Le cadre*** du musée, de la galerie, de la foire ou de la biennale, en tout cas d'une instance qui cautionne l'objet comme étant objet d'art, ce dont il sera question dans ce septième chapitre. L'introduction de l'objet peut également se faire dans et par ***Le hors cadre*** c'est-à-dire hors de l'enceinte du musée, de la galerie, de la foire ou de la biennale, notamment depuis les années 60 qui ont élargi la sphère artistique brouillant les frontières entre art et quotidien. Performances et interventions se situent souvent hors du cadre, nous le verrons en un huitième chapitre. A la base pour s'y opposer, jusqu'à quel point ces manifestations ne jouent-elles pas sur le consensus aujourd'hui ? Jusqu'à quel point ne servent-elles pas un art qui tend à s'académiser ? La répétition n'édulcore-t-elle pas la portée de ces actions ? Ne finissent-elles pas par jouer le jeu de cela même qu'elles rejettent ? Quelle est la place et l'importance des médias dans cette évolution ? Tout un jeu de relations entre l'artiste et l'objet, l'objet et le lieu d'exposition, le spectateur et l'objet, le spectateur et le lieu, se dessine. Que manifestent, que communiquent ces relations-là ?

Le nombre de musées ne cesse d'augmenter partout dans le monde à grand renfort d'architectes stars, d'expositions blockbuster et de technologie de pointe : est-ce pour autant que l'art est appréhendé mieux, davantage en profondeur, et compris ?

Nous avons posé la question de ces structures par rapport à l'objet profane. L'opposant, de fait, à son double nécessaire, l'objet sacré. Le sacré, fondement essentiel de toute société, tend à se dissoudre dans la société contemporaine. Est-ce une réalité intrinsèque fondamentale ou le sacré a-t-il pris d'autres formes ? Nous terminerons, en un neuvième chapitre intitulé ***Objet profane/objet sacré*** et essayerons de voir quelles formes prend le sacré aujourd'hui et le rôle substitutif que joue l'art.

L'objet, rien de plus simple, rien de plus banal. Rien de plus complexe non plus. L'objet sert de réceptacle aux événements comme aux sentiments. Il sert également

[4] Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, 1934.

de catalyseur. Une approche pluridisciplinaire est nécessaire pour en tenter l'approche. L'objet se saisit dans une acception sociale, contextuelle, historique. Il est aussi à entendre sur le plan philosophique, psychologique, psychanalytique. L'objet parle de l'Homme. Il parle aussi à l'Homme. Anthropomorphe, l'objet est souvent « humain, trop humain ». Il suffirait parfois de peu qu'il glisse de l'objet au sujet. Ou bien le contraire.

L'objet oscille entre le simple et le complexe, le bavard et le silencieux, l'usuel et l'artistique, le profane et le sacré. Dans le même temps, au long du siècle, l'objet s'amenuise, se dématérialise et réapparaît autrement, ailleurs, sous la forme du discours notamment. Ce sont tous ces aspects paradoxaux que nous allons tenter de démêler et voir en quoi l'évolution de l'objet nous parle de l'évolution de la société, nous parle de l'Homme.

L'objet qui nous intéresse au premier plan est l'objet d'art en ce qu'il est un révélateur incomparable du facteur humain, sur le plan individuel ou collectif. Il montre avec pertinence le rôle nouveau qu'endosse l'objet dans la société du XXe siècle puis du début du XXIe siècle.

Cet objet, protéiforme, techniquement et technologiquement de plus en plus performant, quelle que soit sa fonction, artistique ou utilitaire, recèle toujours une part irréductible, quelque chose que l'on ne peut clairement définir mais qui a à voir avec l'humain, ce qui le constitue le plus intimement et profondément, du côté du manque et du désir. Cet objet, point de butée de la communication nous parle d'une altérité radicale. Il parle de soi et de l'autre dans ce qui ne peut s'atteindre et demeure toujours si proche et pourtant inaccessible. « (D)ans tout autre il y a l'autre –ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre voire assimiler- et il y a aussi une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable »[3]. L'objet, qu'il prolonge l'homme, qu'objet prothèse, il le constitue, qu'il l'augmente ou, virtuel, le projette ailleurs, est toujours en quelque sorte en regard de l'homme, ce qui est placé devant, en miroir. Il est vu et donne à voir.

[5] Baudrillard Jean et Guillaume Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.

PREMIERE PARTIE

L'OBJET, BUTEE DE LA COMMUNICATION, OBJET DE CONTROVERSE : EVOLUTION DU REVOLUTION DU REGARD ESTHETIQUE

Cette première partie envisage l'objet dans sa dimension esthétique. Nous commencerons par définir l'objet ou plutôt tenter de l'approcher, le cerner au mieux. L'objet semble une évidence. Pourtant, plus l'objet est simple plus il se dérobe à une quelconque tentative d'appropriation, de catégorisation. C'est pourquoi nous préférons parler d'une approche de l'objet. Nous pensons là bien sûr à Boris Vian et son « approche discrète de l'objet », titre d'une conférence donnée en juin 1948, à laquelle participaient également Maurice Merleau-Ponty et Jacques Lacan, entre autres[4]. Boris Vian dresse un inventaire où il tente de classer les objets en quatre catégories, objets naturels, d'investigation, de modification ou artificiels.

Mais les limites d'une telle classification apparaissent vite et les objets passent d'une catégorie à l'autre, ne se laissant pas facilement ranger. Baudrillard (1960) dans *Le système des objets*, montrera que la classification des objets n'est possible que si l'on prend en compte « la façon dont ceux-ci se trouvent enchevêtrés au sein de structures langagières ou comportementales. Structures d'ambiance ou de rangements, collections, messages publicitaires, fonctionnement des robots, gadgets, consommation publique ou privées de marchandises dont il conviendrait de retracer l'histoire minutieuse. »[5]

L'objet est une chose tangible, concrète. C'est une chose fabriquée par l'homme, un artefact. C'est aussi tout ce qui affecte les sens et ce qui est pensé, par opposition à l'être pensant. C'est la matière à une science, à un art. Il est tout ce qui est la cause, le sujet, le motif d'un sentiment, d'une action. Il est le but, l'objectif. Il est aussi un terme scientifique, un terme informatique et par extension, la personne qu'on aime. L'objet est tout ça et encore terme grammatical.

Ainsi que nous le mentionnions plus haut, l'objet se dérobe à la définition, à la classification, à toute tentative de le saisir, de l'immobiliser ou, qui sait ?, de le réifier. Nous parlerons de l'objet, un objet usuel et banal, mais érigé au rang d'art.

---

[4] Conférence du 4 Juin 1948 à l'occasion d'un cycle de conférences sur le thème « L'objet et la poésie ». Texte publié dans Dossier 12 consacré à Boris Vian par le Collège de Pataphysique, 23 Juin 1960.

[5] Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1994, 2011, p. 213.

La *Roue de bicyclette* que Duchamp crée en 1913 est notre point de départ. Une roue de bicyclette fixée sur un tabouret, deux objets, l'un qui fait socle, l'autre mouvement, deux objets assemblés qui bouleversent les mondes de l'art, du créateur au regardeur en passant par l'institution. Deux objets après lesquels rien ne sera plus comme avant. Deux objets avec lesquels il faut désormais compter. Même si le nombre de ready-mades fabriqués par Duchamp est resté faible, ce que Duchamp souhaitait afin d'en préserver le sens et la puissance, leur impact est incommensurable. La portée du geste de Duchamp, du point de vue éthique aussi bien qu'esthétique, est infinie.

Cet objet quotidien transmué en objet d'art soulève de multiples questions du fait qu'il est à la fois même et autre. Que nous communiquent ce rapport d'altérité, cette différence radicale qu'entretient l'objet dans l'art ? Que nous transmet ou plutôt que fait circuler, que véhicule cet objet? 1913, notre point de départ, ouvre le siècle que nous envisageons. Une continuité s'esquisse jusqu'aux années quatre-vingt dix qui opèrent une bascule. Les façons de penser, de parler, d'exposer l'art doivent changer. La fin du XXe siècle doit s'interroger sur l'essence de l'art et ce qu'elle en attend, quitte à balayer critères et concepts dépassés et en forger de nouveaux. La controverse est inévitable. Les regards de Jean Clair et Jean-Philippe Domecq croiseront ceux de Pierre Restany et Alain Jouffroy sur la création passée, présente et à venir. Du ready-made de Duchamp à aujourd'hui que nous dit l'art de l'objet ? Et comment nous le dit-il ? L'objet de 1913 nous dit-il la même chose que l'objet de 2013 ?

Dans un premier temps, nous approcherons l'objet dans ses différentes acceptions, ses différents modes et tenterons de dégager ce qui, sous son apparente banalité, se cache de complexe et de fondamental, que ce soit dans le domaine artistique, communicationnel ou plus largement anthropologique. Puis nous traiterons, par le biais de la controverse, de l'objet cause pour certains de la nullité de l'art actuel, pour d'autres d'une aventure extraordinaire de liberté et d'humanisme. Jean Clair et Jean-Philippe Domecq, contempteurs de l'art contemporain, seront opposés à Pierre Restany et Alain Jouffroy, fervents défenseurs de la pratique artistique de l'objet. Une troisième partie reviendra sur cette crise de l'art des années quatre-vingt, envisagée à la fois en tant que symptôme contextuel mais aussi en tant qu'inéluctable aboutissement d'une histoire de l'art construite sur et avec une succession d'avant-gardes, usant de mots qui ne s'accordent plus au contexte social et idéologique dans lequel ils sont dits.

I.1 DE QUEL OBJET S'AGIT-IL ?

Définir l'objet, si familier, rien ne semble plus simple. « Rien n'est plus commun que les objets. Mais dès qu'on tente de leur trouver une définition universelle, on se heurte à d'étranges résistances. » [6]

L'objet est une chose concrète, matérielle, faite par l'homme et à ses dimensions. L'homme peut le manipuler ou du moins l'embrasser du regard. L'objet a une forme, une couleur, une texture définissables. « L'objet est un des éléments essentiels de notre environnement. Il constitue une des données primaires du contact de l'individu avec le monde. »[7]

L'étymologie du mot « objet », *objectum*, indique « ce qui est placé devant. » L'objet est un prolongement de l'homme, une extension de ses membres et de son intelligence. Il est une projection dans le cas de l'objet artistique et d'une manière plus générale, de ses désirs.

L'objet dont nous allons parler est l'objet fonctionnel, produit en série de façon industrielle et destiné à un emploi bien défini après avoir été acheté, c'est-à-dire après être passé de l'état de marchandise à celui de produit de consommation. En outre, « l'objet quotidien, stylo, automobile, téléphone, radiateur, meubles, tous ces objets sont *porteurs* de formes, d'une Gestalt au sens précis de la psychologie allemande ; l'existence même de l'objet est donc un message d'un individu à un autre, du collectif, créateur ou vendeur, au personnel. »[8] Cet objet de consommation, et de communication, va devenir objet d'art. L'objet-produit est l'objet-œuvre, d'où la difficulté à circonscrire l'objet de notre sujet. Par quels mécanismes sous-jacents cette transformation, cette « transfiguration » pour reprendre le mot d'Arthur Danto, voire cette transubstantiation peut-elle avoir lieu ?

La définition de ce terme, *objet*, est bien plus complexe qu'elle n'y paraît à l'abord. Nous appréhendons le monde extérieur avec nos sens. La sensation interprétée devient significative. L'objet quotidien est vu puis immédiatement perçu. Il peut

[6] Van Lier Henri, « Objet et esthétique », *Communication*, n°13, 1969, p. 89.
[7] Moles A. Abraham, « Objet et communication », *Communication*, n°13, 1969, p. 1.
[8] *Ibid*.

être nommé. L'objet d'art implique sensation et perception auxquelles se greffe une perception nouvelle, le sens de l'objet d'art n'étant pas celui de l'objet usuel. Quand objet d'art et objet quotidien sont apparemment mêmes, le schéma se complique : l'objet est vu, perçu puis à nouveau vu et envisagé à travers le prisme de l'art. L'objet perçu ne peut plus forcément être nommé. L'objet ne peut, dès lors, plus faire partie d'une représentation du monde rendue cohérente par l'utilisation du langage. Même si l'objet ready-made, c'est-à-dire l'objet déjà fait, est réduit à un « nominalisme pictural »[9] même si l'objet d'art est réduit à la simple énonciation « ceci est de l'art », il peut être nommé œuvre d'art mais l'objet qui constitue l'œuvre n'aura plus de réalité quotidienne susceptible d'être clairement énoncée et reconnue en tant que telle. Vrai pour l'œuvre d'art en général, cet état de fait l'est doublement pour l'art de l'objet. L'approche est rendue abrupte voire déstabilisante.

Depuis toujours l'objet a fasciné l'homme. Dès la Préhistoire, l'homme fut attiré par des objets, d'aucune utilité pour se nourrir ou se défendre, simplement des objets ayant « un lien avec l'esthétique, une grosse coquille spiralée d'un mollusque de l'ère secondaire, un polypier en boule de la même époque, des blocs de pyrite de forme bizarre. »[10] Du reste, ce ne sont pas à proprement parler des objets car il n'y a là aucune intervention de la main de l'homme. Ce sont des pierres, des morceaux de bois, des os trouvés au hasard. Il en est de même pour les premiers outils, les outils primaires, objets naturels trouvés et non fabriqués de mains d'homme, à la différence des silex et autres pierres taillées qui impliquent une transformation.

Dans l'Antiquité, l'objet sera représenté dans la peinture ou la mosaïque, la nature morte en tant que genre pictural apparaissant en Grèce, au début de la période hellénistique (323 av. J-C à 146 av. J-C). Seront alors représentés des fleurs, des victuailles, de menus objets. La nature morte antique revêt un sens moral tout épicurien: en rappelant la précarité de la vie, elle invite à en goûter les plaisirs. Réalisme et illusionnisme caractérisent ce nouveau genre. L'épisode bien connu des oiseaux picorant les grains de raisin peints par Zeuxis en témoignent. La mosaïque dite de « la chambre mal balayée », réalisée par Sosos de Pergame et dont on ne connaît que la copie, joue également du caractère illusionniste et ambigu de l'objet. Ce genre sera appelé rhopographie puis rhyparographie c'est-à-dire peinture d'objets vils. La connotation péjorative est perceptible. L'objet joue de son ambivalence : hissé au rang d'art par la peinture ou la mosaïque, il n'en reste pas moins empreint de bassesse, d'une quotidienneté mesquine et vile. Se met en place toute une dialectique de transcendance, par l'effet de la représentation, et de l'immanence, par l'empreinte du quotidien, de la banale réalité.

---

[9] Duve Thierry (de), *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité, édition de Minuit*, Paris, 1984.
[10] Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1971, p. 35.

La nature morte et le trompe-l'œil réapparaissent en Italie, vers 1300, notamment avec Giotto qui introduit des architectures en trompe-l'œil dans ses fresques. L'école de Sienne et son souci du détail réaliste donne à l'objet une place d'importance. L'objet, situé dans des intérieurs ou des compositions à figures, concourt à créer une atmosphère vivante et proche de la réalité quotidienne. Les scènes religieuses offrent également la possibilité d'introduire des éléments de nature morte, ainsi le bouquet de pureté de la Vierge dans l'Annonciation, la table servie des Noces de Cana.

Au siècle suivant, les cabinets de curiosités font la part belle à l'objet. Certes, dans l'Antiquité, de grandes collections sont constituées, essentiellement butins de guerre. Au Moyen-Age, l'Eglise possède un immense trésor d'objets. Mais avec les cabinets de curiosités, un changement notable se fait. Il ne s'agit plus seulement d'accumuler des objets beaux, témoignant de la puissance d'un souverain, d'un ordre, d'un état. Il s'agit certes de posséder des objets mais surtout de posséder des objets singuliers, rares, étonnants, exotiques. Durant toute la Renaissance, cet engouement pour les objets insolites non seulement perdure mais s'accroît, allant de pair avec les découvertes scientifiques. L'esprit du siècle des Lumières s'accorde fort bien avec l'esprit des cabinets de curiosités. Au XIXe siècle, la littérature fantastique prend le pas sur les collections d'objets merveilleux et étranges et les cabinets de curiosités s'emplissent d'objets non seulement singuliers mais défendus du moins sur un plan strictement moral. La curiosité, il ne faut pas l'oublier, est un vilain défaut.

Et c'est tout naturellement que le Surréalisme, à l'aube du XXe siècle poursuivra l'aventure des cabinets de curiosités. L'objet étrange, bricolé, surréel deviendra objet de désir. Le Surréalisme balaiera tout le refoulé de la précédente période ouvrant une voie royale à l'objet. La *Boîte en valise*, 1936, de Marcel Duchamp, sorte de musée portatif contenant 69 reproductions miniatures de ses œuvres, s'apparente au principe du cabinet de curiosités. Le cabinet de curiosités est aujourd'hui dans l'esprit du temps. Plusieurs expositions dans les années 90 s'en sont inspirées, *L'Âme au Corps, Curiosités et Merveilles* au château d'Oiron. En 2012, à Bruxelles se tenait une exposition intitulée *Wunderkammer, cabinet de curiosité contemporain.* Un ouvrage de C. Davenne, datant de 2004, *Modernité du cabinet de curiosités*, interroge l'engouement actuel qui ne se fonde pas forcément sur les mêmes bases qu'au XVe siècle. C'est toutefois une alternative pour l'art contemporain, alternative qui participe de la dissolution des frontières entre arts plastiques et arts décoratifs, entre arts européens et non-européens, alternative qui ouvre à de nouvelles définitions de l'art après la mort des avant-gardes et permet de renouer avec des concepts tels la mémoire et l'histoire, concepts chers à toute une génération d'artistes qui manipule l'objet, dont Christian Boltanski. Le cabinet de curiosités et sa cohorte d'objets hétéroclites est une source infinie pour l'art de l'objet, en accord avec les centres d'art actuels qui se plaisent à exposer

l'objet sous toutes ses coutures. Paradoxalement, un objet qui se situe à l'opposé de l'objet curieux, un objet banal, quotidien souvent, éphémère parfois.

Les natures mortes du XVIIe siècle sont souvent en trompe-l'œil. L'une des plus étonnante est une toile peinte en 1670, par le peintre néerlendais Cornelis Gijsbrechts. Est représenté, en trompe-l'œil, un tableau retourné, c'est-à-dire une peinture reconduite à l'état de simple objet. Une œuvre de 1686 d'Antonio Forbera, dit Antoine de Fort-Bras représente un chevalet et le matériel du peintre. La forme du panneau est celle des objets représentés. L'effet sur le spectateur est saisissant : l'illusion que le peintre vient de quitter son travail, laissant palette et chevalet, est totale. En 1685, le *Triomphe de Saint Ignace* d'Andrea Pozzo est l'un des plus beaux trompe-l'œil baroques. Le peintre crée un véritable tour de force : la voûte de la nef centrale semble s'ouvrir sur le ciel, une architecture peinte prolongeant l'architecture réelle. Trompe-l'œil et nature morte fonctionnent souvent ensemble, le trompe-l'œil incluant des éléments de nature morte, la nature morte poussant la représentation jusqu'à l'illusion. L'un comme l'autre représentent, par la peinture, des objets, de la taille du fruit à l'élément architectural monumental, dans le but de les faire paraître réels. Ces tentatives peuvent sembler aller à l'encontre de la pratique picturale même. En effet, un tableau est avant tout un objet plat. Se dessine une problématique entre présentation et représentation, problématique qui caractérise et sous-tend l'art de l'objet tel que nous l'envisageons.

Le XIXe siècle est marqué par les expositions universelles. Dès 1851, les Beaux-Arts, hormis la peinture, sont conviés à se mesurer à l'industrie et à ses produits. Depuis la fin du XVIIIe siècle, les produits industriels sont régulièrement exposés dans des foires, de grandes manifestations, par exemple celle qu'organise le Directoire au Champ de Mars, en 1798. Cependant, avec les expositions universelles, l'ampleur est tout autre ; elle est à l'échelle mondiale. L'Exposition Universelle s'ouvre à la peinture. Il s'opère une transmutation de la marchandise. L'objet industriel devient en quelque sorte objet d'art et l'objet d'art marchandise. La confrontation des arts et de l'industrie ne sera pas sans répercussion et c'est dans et par ce contexte que s'inscrit le ready-made, l'objet tout fait érigé au rang d'art par Marcel Duchamp.

Le geste inaugural vient de Picasso et sa *Nature morte à la chaise cannée*, en 1912. Le Cubisme Analytique (1908-1912) devenant très hermétique, Picasso et Braque désirent un retour à la réalité. Braque a déjà peint des éléments de trompe-l'œil dans ses toiles, en 1910. Un morceau de toile cirée à l'impression de cannage et une corde introduisent dans cette nature morte un fragment de réalité. Ce geste ouvre la voie non seulement au Cubisme Synthétique (1912-1919) mais à toute l'esthétique du collage, de l'assemblage et à l'objet comme entité artistique. L'objet cubiste tient dans le répertoire restreint de la guitare, du journal,

du verre, de la bouteille, du compotier ; en somme, des objets communs qui permettent une réflexion individuelle sur la vision. Jusque-là, et ce depuis la Renaissance, l'art est une transposition illusionniste, une fenêtre ouverte sur le monde selon la théorie d'Alberti. Le tableau adopte donc un format rectangulaire ou ovale. Le peintre, avec ses outils de peintre, crée le simulacre. Cézanne sera le dernier maillon de cette chaîne illusionniste et le premier de la nouvelle chaîne. La pomme ou la Sainte Victoire ne sont que prétextes à une réflexion sur la vision. Les Cubistes vont rompre avec ce que la peinture de Cézanne contenait encore d'illusionnisme. Les Cubistes sont les premiers à faire une peinture non-représentative, bouleversant les rapports du spectateur et de l'œuvre. Picasso et Braque ne montrent plus une partie du monde mais s'interrogent sur des concepts. S'élabore toute une réflexion sur la représentation : on ne peint plus une guitare mais un concept de guitare.

Le pas suivant est franchi par Marcel Duchamp. Il crée, en 1913, son premier ready-made, la *Roue de bicyclette*. Le ready-made est défini par André Breton dans le Dictionnaire abrégé du surréalisme comme étant un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »[11]. Ici, il s'agit d'une jante de vélo, objet industriel, posée sur un socle constitué d'un tabouret, objet artisanal, fait main. En réalité, cette œuvre n'est pas un véritable ready-made car Duchamp est intervenu en fixant la roue sur un tabouret et l'ensemble forme un tout, une sculpture. D'un objet utilitaire, il fait une œuvre d'art. Est-ce un hasard si Duchamp a pris, ici, une roue de bicyclette, objet moderne, produit en masse, stéréotype de l'époque ? Le hasard joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Duchamp. Il ne s'agit pourtant pas, dans ce cas, de hasard : la roue de bicyclette est chargée de connotations liées au contexte. Il ne fait aucun doute que le ready-made a à voir avec les expositions universelles qui confèrent à la marchandise bien plus qu'une valeur d'échange, une valeur symbolique. Nous y reviendrons. Duchamp dit aussi en faveur de la roue dont il apprécie particulièrement le mouvement, qu'il compare à celui des flammes dans un feu de cheminée, qu'il l'a créée justement car il n'avait pas de cheminée. Cette boutade prouve une fois de plus l'humour savamment entretenu et distillé par Duchamp mais elle recouvre aussi sa fascination pour le mouvement, fascination qui perdure tout au long de son œuvre, du *Nu descendant un escalier* de 1912 aux *Rotoreliefs* de 1935 en passant par *Anemic cinéma*, 1925. La *Roue de bicyclette* est créée en 1913. Suivra le *Porte-Bouteilles* de 1914, objet acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville. « Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût… en fait une anesthésie complète. »[12] Le terme de *ready-made* ne sera du reste inventé qu'en 1915, dans une lettre que Duchamp écrit des Etats-Unis où il vit, à sa sœur.

---

[11] Cité dans Duchamp Marcel, *Duchamp du signe, Ecrits,* Paris, Flammarion, 1975, p. 49.
[12] *Ibid.*, p. 191.

Le ready-made de Duchamp est le point de passage obligé de la pratique artistique de l'objet, voire de toute pratique artistique. Qu'on le considère acte de génie ou pure imposture, qu'on l'accepte, le rejette ou adopte l'une des multiples attitudes possibles entre ces extrêmes, il est un héritage incontournable. Il constitue une rupture du statut jusque-là conféré à l'œuvre d'art. Les Cubistes ne peignaient plus un objet mais un concept d'objet. Duchamp va plus loin en abandonnant (formellement) la peinture pour montrer l'objet lui-même. L'objet pose ainsi la question de l'art, de son statut. Le ready-made dénonce, ironiquement, l'utopie d'un art à la forme et à la représentation idéales. Il joue aux frontières de l'art et du non-art en déclarant que l'essence de l'œuvre est dans l'idée, dans le concept d'œuvre. Le ready-made déclare l'échec de la peinture. Il enregistre, il cautionne le fait que la peinture n'est plus et ne peut plus être. Mais du fait même de cet abandon, le ready-made est issu de la tradition picturale. Le ready-made appartient à l'histoire de la peinture. C'est la peinture en tant que « masturbation olfactive » c'est-à-dire « que, chaque matin, un peintre qui se réveille a besoin, en dehors de son petit déjeuner, d'un peu d'odeur de térébenthine »[13], c'est cette peinture que Duchamp rejette mais il conserve de l'acte de peindre « une sorte de nominalisme pictural »[14], l'acte de peindre réduit à sa seule énonciation, sa littéralité.

Une nouvelle approche artistique apparaît, tenant de la connaissance et de la philosophie plus que d'une esthétique formaliste. D'autant que dans le ready-made ce qui prime sur l'objet est le fait social, son accession au monde de l'art. Ce qui n'est pas du fait de l'artiste mais des instances qui légitiment l'œuvre d'art. Peut-être est-ce surtout la liberté de l'artiste qui est mise en avant, donc objet d'après l'étymologie du mot ? La liberté de rompre avec une certaine vision de l'art jugée périmée, et par là même, d'ébranler le concept d'art. Duchamp « considère la peinture comme un moyen d'expression, et non comme un but. Un moyen d'expression entre bien d'autres et non pas un but destiné à remplir toute une vie »[15]. De cette conception, associée au désir de ne jamais se répéter et d'échapper au bon comme au mauvais goût, du changement de regard porté à l'objet, regard de l'artiste et/ou regard du spectateur, du rapport entre le titre de l'œuvre et l'objet, l'urinoir rebaptisé *Fontaine*, de ces différents paramètres a découlé tout naturellement le ready-made.

Le ready-made marque une rupture, une rupture absolue dans l'histoire de la peinture. Il y a un « avant » le ready-made et un « après », c'est incontestable. Il est pourtant fort curieux que ce ready-made soit source de tellement de textes, de gloses, de prises de position passionnées car il est en fait des plus banals et naturels. Qui n'a pas trouvé sur la plage un galet à la forme parfaite, dans un bois

[13] Charbonnier Georges, *op. cit.*
[14] Duchamp Marcel, *op. cit.*, p. 111.
[15] *Ibid.*, p. 183.

une branche dont la forme évoque…? Qui n'a pas ramassé, sur un trottoir, un objet destiné à la poubelle pour le réparer, le bricoler, le transformer ? Cette distinction faite entre l'objet naturel et l'objet culturel, l'artefact, n'a finalement pas de sens sur le plan de la réflexion que nous pouvons mener sur l'objet. A partir du moment où l'homme se l'approprie, il devient objet culturel, l'objet n'existant que via la perception humaine. Umberto Eco[16] se demande quelle est la différence entre le fait d'exécuter une œuvre d'art et celui de découvrir, par hasard, un objet qui pourrait en être une. Il conclut que lorsque nous nous trouvons en présence d'un objet à interpréter comme une œuvre d'art, nous supposons une intention, un auteur. L'art est une manifestation de l'homme. Duchamp va plus loin en posant comme nécessaire, au-delà de l'auteur, le regardeur. « Supposez que le plus grand artiste du monde soit dans un désert ou sur une terre sans habitant : il n'y aurait personne pour la regarder. Une œuvre d'art doit être regardée pour être reconnue comme telle. Donc, le regardeur, le spectateur est aussi important que l'artiste dans le phénomène art »[17]. Umberto Eco analyse aussi nos réactions face à un beau paysage, un magnifique coucher de soleil. Cadeaux de la nature, nous allons leur trouver un caractère anthropomorphe, aboutissements d'une opération intentionnelle, ce qui s'illustre par le galet ramassé à Guernesey par Victor Hugo, signé et daté de 1856. Ce « ready-made » était justement exposé au Musée d'Art Moderne de Venise, en Mars 1993, en même temps que se tenait l'exposition Duchamp au Palazzo Grassi. Nous retrouvons là la présence de l'homme, sorte d'*axis mundi*. C'est cette intentionnalité qu'a fuie Marcel Duchamp, refusant les questions de technique picturale, d'esthétique et de choix. Son œuvre s'élabore sur la base de la liberté maximale : celle de ne pas créer. L'oscillation créer/ne pas créer est permanente. L'objet chez Duchamp est support d'un travail, d'une philosophie, d'une personnalité voire d'un choix de vie. « Je ne voulais pas dépendre de ma peinture pour subsister »[18] dit Duchamp.

Marcel Duchamp est proche du mouvement Dada. Mais s'il a réalisé collages et photomontages, il s'intéresse davantage au fait de « coller » une étiquette sur un objet mais une étiquette qui, au lieu de décrire, d'annoncer, d'expliquer, est « destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »[19]. Duchamp brouille encore davantage les pistes ainsi du « *In advance of broken arm* » (« en prévision du bras cassé ») qui accompagne la *Pelle à neige*, 1915. Chez Duchamp le langage et l'objet sont articulés sur un mode humoristique, donc distancié. Le titre et autres « texticules », ainsi que Duchamp aime à appeler les sous-titres ou textes qui accompagnent ses œuvres, insistent sur la plasticité du langage et les relations qu'il entretient à l'objet. Cette liaison entre le langage et la perception de l'objet est le propre du ready-made. La *Pelle à*

[16] Eco Umberto, « La photographie », *ARC*, n°21, mars 1990, p. 74.
[17] Charbonnier Georges, *op. cit.*, pp. 82-83.
[18] Duchamp Marcel, *op. cit.*, p. 180.
[19] *Ibid*. p.191.

neige se prête à de multiples jeux de mots et contrepèteries, *la paix la neige, la pelle année J…, laper la neige…, la peine allège.* Quant à *En prévision du bras cassé* faut-il y voir l'inquiétude de Duchamp à revenir au métier de peintre, *Du Braque, assez !* « Tout ça n'était que des maux » dira-t-il à Pierre Cabanne, lors d'un entretien en 1967.

Dada serait né le 8 Février 1916, à 18 heures, au Cabaret Voltaire, à Zurich. Le mouvement aurait été baptisé d'un nom pris au hasard dans le dictionnaire Larousse. Un certain flou règne cependant sur cette naissance. Dada a trop été considéré comme un pôle négatif de la culture, s'affirmant dans une approche artistique nihiliste. « Loin de se confiner dans une contestation superficielle de la culture d'une société en faillite, les protagonistes du mouvement Dada, dans une période riche en problématique culturelle et sociale, se livrent à une intense création, à un violent renouvellement des significations. »[20]

Dans le domaine plastique, les artistes Dada créent collages et photomontages. Ils font des sculptures avec des objets quotidiens. Dans le domaine littéraire, ils inventent notamment l'écriture automatique. Ce renouvellement a-t-il été trop rapide, trop radical pour être immédiatement reconnu et apprécié à sa vraie valeur ? C'est une véritable rupture qu'opèrent les dadaïstes, de par leur attitude et de par leur pratique artistique. Le mouvement Dada va mettre en avant des matériaux réputés pauvres, dérisoires, a priori sans aucun caractère artistique. Du collage et du photomontage découle directement la pratique artistique de l'objet, d'autant que Dada considère acquise la valeur esthétique de l'objet. Des divergences apparaissent rapidement au sein du groupe qui se divise en 1922.

Le Surréalisme partage certains aspects avec Dada, notamment l'aspect provocateur et le désir littéraire et poétique de sortir des sentiers battus et d'écarter les conventions. A la différence de Dada pour qui les diverses formes artistiques, littéraires, poétiques, sonores, plastiques, avaient chacune sa place dans l'idée d'un renouveau global, le Surréalisme a tendance à soumettre, au début surtout, la création plastique à l'hégémonie littéraire. Créant par-là même et à nouveau, ce que Dada avait combattu, des étiquettes, des catégories, des hiérarchies. Dans le domaine qui nous intéresse, l'objet, le Surréalisme va créer, via des rapprochements inédits et insolites, un univers onirique et troublant. La grande période de l'objet surréaliste débute en 1931 avec, semblerait-il, la *Boule Suspendue* de Giacometti, premier « objet à fonctionnement symbolique » qui va déclencher l'engouement surréaliste pour l'objet. Pour André Breton, l'objet est l'antidote, le moyen de défense contre l'envahissement du monde par des choses dont les hommes se servent davantage par habitude que par nécessité. Ainsi *Le Cadeau* (1921) de Man Ray, fer à repasser hérissé de pointes, décline-t-il toute

[20] Dachy Marc, *Journal du mouvement Dada*, Genève, Skira, 1989, p. 7.

fonction utilitaire, de même que *le fer à repasser à roulettes*, l'un des objets introuvables, toujours accompagnés d'une légende, du catalogue de Carelman. Ces recherches, plastiques et littéraires, ou pour le moins verbales, notamment chez Magritte qui met en avant l'arbitraire du signe et fait vaciller nos certitudes, donnent lieu chez Breton aux poèmes-objets qui mettent en scène objet et texte mêlés. Qu'ils soient fabriqués, modifiés, ajoutés, reliés entre eux, les objets surréalistes sont révélateurs à la fois de leur magie intrinsèque et de l'époque dans laquelle ils s'éprouvent, époque entre deux-guerres, époque de changement dans la relation sujet/objet, époque pendant laquelle la photographie s'impose générant par là même un questionnement de l'objet, de son statut, de sa représentation. Questionnement que l'on retrouve dans le texte référentiel de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée »[21] où il est question de la perte d'aura de l'œuvre en partie due à la photographie.

Après ces moments forts, la pratique artistique de l'objet n'est plus guère à l'honneur et il faudra attendre les années cinquante pour qu'elle ressurgisse en force avec le Pop Art anglais puis américain et, en France, avec le Nouveau Réalisme, souvent qualifié de relais du mouvement Dada, et avec les Objecteurs.

Le Pop Art naît en 1952 en Angleterre puis milieu des années cinquante aux Etats-Unis. Le mouvement puise son inspiration dans la culture populaire de son temps, c'est-à-dire la société de consommation et joue, comme elle, sur le pouvoir des images. Des objets du quotidien, la bouteille de Coca-Cola, la boîte de soupe Campbell deviennent objets artistiques, objets emblématiques. L'on peut bien sûr voir des prémisses dès les collages cubistes, cependant la dimension essentielle du Pop Art de fonder son esthétique sur la publicité, le marketing, la mode, les stars de cinéma, la bande dessinée, bref sur des sujets populaires traités objectivement, cette dimension est novatrice et propose une vision du monde autre. L'on peut aussi voir des prémisses avec le ready-made de Marcel Duchamp, objet tout prêt, saisi dans le contexte quotidien et hissé au rang d'art. L'indifférence visuelle, la volonté d'éradiquer le goût, bon ou mauvais, l'absence de sensibilité dans le choix de l'objet (re)présenté comme dans son traitement artistique sont les points communs retrouvés dans le ready-made comme dans l'objet Pop. La démarche artistique qui les fonde est différente, le contexte social aussi. Il y a une trame, bien entendu, qui se dessine dans la succession, la superposition, le déroulement des différents moments de l'histoire de l'art. Il y a une trame qui a à voir avec l'Histoire, trame qui sous-tend les actes créateurs au sens large, c'est-à-dire quotidiens, artistiques, politiques. Et il y a des individus qui, à un moment donné d'une Histoire donnée, forts de cette époque même, en font sortir un acte, une vérité, une espèce d'acte fondateur à partir duquel la réalité

[21] Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 140.

quotidienne, artistique, politique ne sera plus la même et avec laquelle il faudra désormais compter. Nous pensons là, bien sûr, à Marcel Duchamp et son œuvre, point référent de l'art du XXe siècle. Nous pensons là à l'objet dans cette première décennie du XXe siècle, l'objet bêtement quotidien, la roue de bicyclette, l'objet trivialement quotidien, l'urinoir, qui vont devenir, des œuvres inaugurales de l'art du XXe siècle. Et ouvrir la porte aux recherches ultérieures dont celle du Pop Art.

L'objet de série va être la marque d'une production en série chez Andy Warhol. Claes Oldenburg reproduit dans son atelier nommé *The Store* les vitrines des magasins qui l'environne, interrogeant marché de l'art et simple négoce. Ses *Sculptures Molles* représentent des objets quotidiens agrandis à une échelle monumentale, qui au lieu de s'ériger à l'instar de la sculpture traditionnelle, se présentent avachis et pendent mollement. Des œuvres comme celles de Tom Wessselman, notamment les *Great American Nudes* des années 1962-1964 présentent des similitudes formelles avec certaines du Nouveau Réaliste Martial Raysse, telles l'inclusion d'objets au plan pictural, l'image féminine stéréotypée.

En France, le Nouveau Réalisme est fondé le 27 Octobre 1960, cautionné par une déclaration constitutive, « Nouveau Réalisme nouvelles approches perceptives du réel », signée par Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Yves Klein et Pierre Restany (qui a rédigé la déclaration). Un second manifeste, *40° Au-Dessus de Dada*, datant de Mai-Juin 1961 adjoindra César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle et Gérard Deschamps. Christo rejoindra le mouvement en 1963.

Le Nouveau Réalisme est constitué d'individualités bien distinctes qui créent chacune une œuvre bien spécifique et sa force lui vient précisément de la somme de ces individualités originales. La psychologie du groupe est complexe, son existence aussi. Les artistes ne sont pas les mêmes à l'origine du groupe, en 1960, et lors de sa dissolution, en 1970. La cohésion du Nouveau Réalisme tient beaucoup à Pierre Restany, son fondateur.

Le point de départ du Nouveau Réalisme est la prise en compte d'une réalité sociale et économique nouvelle. « Dans une époque de consommation, de boom économique et d'aventure technologique, le Nouveau Réalisme voulait dire aussi qu'il existait des artistes capables d'assumer la métaphore du pouvoir et de la société de consommation. »[22] Les Nouveaux Réalistes désirent « avoir les pieds sur terre »[23], tourner le dos à des mouvements comme l'Abstraction Lyrique, considérée comme un art un peu lâche, n'ayant pas le courage d'affronter la réalité. Les Nouveaux Réalistes veulent faire entrer le réel dans l'art. Ils se

[22] Restany Pierre, « La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle », *1960 : Les Nouveaux Réalistes*, Paris, MNAM, 1986.
[23] *Ibid.*, p. 19.

réclament de Marcel Duchamp qui « le premier, a procédé au baptême artistique de l'objet (…) et nous fait voir la beauté de l'article industriel en série. »[24] Avec le Nouveau Réalisme, la prise en compte du réel ou, selon l'expression de Pierre Restany, « l'appropriation directe du réel »[25] se fait grâce à l'objet.

« Le Nouveau Réalisme est effectivement un phénomène d'exaltation de l'objet. C'est ce qui le caractérise. C'est en s'emparant de l'objet qu'il a pu se placer sur un autre terrain que celui de la peinture et refléter la structure socio-économique et culturelle de son époque. »[26] C'est en cela que le Nouveau Réalisme diffère de Dada et du Surréalisme. Ceux-ci utilisaient l'objet en tant que contrepoint à la peinture, en signe de rupture ou simplement pour le détourner de sa fonction. L'objet nouveau réaliste s'inscrit sous un aspect sociologique, en témoin de la société de consommation. Il engage aussi une critique de l'art et de ses techniques traditionnelles.

Les *Tableaux-Pièges* de Daniel Spoerri illustrent parfaitement la thématique de la société dans laquelle ils s'inscrivent mais aussi une filiation depuis le collage, l'assemblage, l'objet ready-made. C'est en accompagnant Jean Tinguely chez un marchand de ferrailles, en Septembre 1960, que lui vient l'idée du *tableau-piège* : après un repas, aliments ou reliefs sont collés à même la table qui est ensuite placée à la verticale, accrochée au mur, comme un tableau. Le *tableau-piège*, son nom lui vient de ce que collés, les objets sont piégés mais aussi du fait que la vie, et donc l'art, est pleine de pièges. De manière incessante, le monde nous tend des pièges, que nous nous hâtons de lui rendre. Cette notion de piège si importante chez Spoerri est sans doute la réminiscence d'un événement de son enfance au cours duquel de la neige qu'il avait ramassée puis dissimulée, donc piégée, par magie disparut. Après cela, Daniel Spoerri se méfia des pièges et, du même coup, pour exorciser cette crainte, les utilisa dans son travail, créant les *tableaux-pièges* et selon le mot de Nietzsche « retrouva le sérieux qu'il mettait au jeu, étant enfant. »[27] Le *Tableau-Piège* entretient des liens avec la nature morte. Il évoque la rhyparographie ou les peintures de « détritus » de l'Antiquité grecque et romaine. Quand, en 1967, Spoerri quitte Paris pour s'installer à Symi, petite île grecque, il ne peut poursuivre son travail sur les *tableaux-pièges.* Les Grecs lui auraient dit que les objets collés étaient encore utilisables, qu'il s'agissait de gaspillage. Dans un tel contexte, la conception du déchet est tout autre. Rien n'est jeté qui n'est totalement usé. Tout est recyclé. Spoerri va adopter l'attitude de l'ethnologue et tenter de comprendre le peuple parmi lequel il vit, en l'observant, en faisant sienne sa culture et, tout d'abord sa cuisine. Il rédige *J'aime les keftédès* et réalise les *25 Objets de magie à la noix* : chacun des objets,

[24] *Id.*
[25] *Ibid.*, p. 21.
[26] *Id.*
[27] Nietzsche Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Union générale d'édition, 1973, p. 118.

assemblages d'objets ou de matériaux est accompagné d'un descriptif précis. Le départ de Symi est accéléré pour des raisons politiques ; c'est la dictature des Colonels. Les *Tableaux-Pièges* comme *Le petit déjeuner de Kichka* (1960) « piège » la boîte de Nescafé, le bol, le sel Cérébos, la table sur laquelle ils sont posés, la chaise sur laquelle s'est assise Kichka. *Le Marché aux Puces* (1961) « piège » un étal des Puces de Paris, un violon dans son étui, de vieilles épées, une courroie de cuir, un pupitre, une poupée… Spoerri le restitue à l'identique. Il a collé les objets et a dressé la bâche, devenue toile, à la verticale. La perspective traditionnelle de la peinture est bouleversée. Tout est là, mégots et miettes de pain. Seul le plan change. Spoerri pousse à l'extrême deux pratiques artistiques : la nature morte et le collage. Réflexion sur l'art, passé et présent, sur ses rapports à la vie, critique de la création et du contexte dans lequel elle naît, critique de l'homme, de ses goûts et dégoûts, par le biais de l'alimentation, Spoerri, par l'utilisation qu'il fait de l'objet, porte un regard de sociologue sur la société et le comportement humain qu'elle induit.

A la même époque, Erik Dietman recouvre entièrement de sparadrap des objets divers. Sous son bandage, l'objet reste parfaitement identifiable et, cependant, prend un aspect complètement nouveau. La couche de sparadrap épouse la forme de l'objet tout en lui conférant singularité et étrangeté. Par la dissimulation, Dietman nous donne à voir reprenant à son compte la formule de Nietzsche selon laquelle la vérité doit être cachée pour demeurer vérité.

Quant à Robert Malaval, il crée *L'Aliment Blanc* (1961), composé de papier mâché ou de stéarine, substance blanchâtre qui va proliférer et envahir objets et êtres humains. « L'*aliment blanc* est maladie, tumeur, pustule, excroissance, cancer. Et le cancer, prolifération incontrôlée des cellules, maladie du trop, est peut-être le mal propre au XXe siècle (…) L'*aliment blanc* prend des formes ironiquement fastueuses. Il est du côté de la pléthore, de la quantité excessive, des développements exceptionnels. »[28] Cette « pléthore », cette « quantité excessive », ne sont-elles pas les tout premiers effets de la société de consommation ?

« Il y a aujourd'hui tout autour de nous » écrit Jean Baudrillard en ces années 70, « une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine. »[29] Baudrillard dit plus loin que, non seulement il y a abondance d'objets, mais aussi que l'objet n'est plus présenté seul mais en « panoplie » ou en « collection »[30], c'est-à-dire dans un contexte d'objets. Il y a abondance de

[28] Lascault Gilbert, *Malaval*, Paris, Art Press Flammarion, 1984, p. 42.
[29] Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 17.
[30] *Ibid.*, p. 20.

biens et surenchère de cette abondance. C'est ce que nous montre, chacune dans sa singularité, les œuvres de Spoerri, Dietman et Malaval, en insistant sur les dangers présents et futurs d'un tel état de fait.

Avec la fondation du Nouveau Réalisme, un autre événement va marquer les années soixante, l'exposition *Les Objecteurs*, montée par Alain Jouffroy et réunissant Arman, Daniel Spoerri, Tetsumi Kudo, Jean-Pierre Raynaud et Daniel Pommereulle. Cette manifestation était composée d'un cycle d'expositions se déroulant simultanément en trois lieux différents, la galerie Larcade, la galerie Jacqueline Ranson et la galerie J. Alain Jouffroy mettait en évidence l'impossibilité de classer ces artistes et d'étiqueter des catégories. Il insistait sur le fait que « c'est dans et par la pensée que de nouvelles ouvertures (pour l'art) se créent – non au niveau des techniques de création et des esthétiques. »[31] Effectivement, « séparés de la pensée, les objets n'ont aucun sens […] La pensée de chaque individu émet des signes si particuliers qu'on ne saurait sans tricher les aligner dans une équation commune […] A la limite, ce ne serait pas parce que deux artistes délègueraient leur pensée à un même objet, une chaise par exemple, que cette chaise ferait apparaître la même pensée. On s'aperçoit au contraire qu'une chaise, une table peuvent refléter un spectre illimité de significations, selon la perspective dans laquelle elles se situent. L'objet révèle avec plus de netteté que le tableau la solitude de toute pensée. »[32]

La démarche des Objecteurs visait également « les techniques de l'image T.V. (qui) commençaient à neutraliser à l'avance le sens de leur contenu », c'est ce qui ressort d'une correspondance personnelle avec Alain Jouffroy, correspondance dans laquelle il insistait également sur le fait que les Objecteurs et lui-même désiraient « lutter contre la commercialisation extrême des images pour tenter de restituer la vérité du réel, en deçà de toute « reproduction », dans le contexte de la vie elle-même et pour tenter de sortir de la muséification quasi immédiate des nouvelles avant-gardes. En 1965, cela était encore possible »[33] concluait-il.

Le travail de Tetsumi Kudo, un Objecteur, est bien ancré dans le contexte de l'époque. Tetsumi Kudo quitte son pays, le Japon, pour Paris, en 1962. Kudo lutte contre la vie telle qu'elle est, détruite par l'économie, la démographie galopante, la pollution, la technologie, l'homme. Son travail est document journalistique, critique politique et sociale. Si la bombe atomique est un leitmotiv de l'œuvre, elle n'est jamais citée en tant que phénomène particulier. Elle symbolise la dévastation générale du monde. Hiroshima : point de départ d'une réflexion sur l'ère technologique, la nature et l'humanité. Nature-Humanité-Technologie, trois

[31] Jouffroy Alain, *Les Objecteurs*, Bruxelles, La Connaissance, 1965, p. 23.
[32] *Ibid.*, p. 23.
[33] Jouffroy Alain, correspondance personnelle, Février 1993.

concepts, trois éléments qui interagissent, en un huis clos nommé par l'artiste *Pollution-Cultivation-Nouvelle Ecologie.*

Durant ces années, Kudo travaille sur le thème *Your Portrait*, thème qui implique directement le spectateur. *Your portrait, chrysalide dans le cocon*, 1967, rassemble d'étranges objets, hétéroclites et monstrueux, cultivés en terre ou en cage. Le cocon, constitué d'une matière qui ressemble à de la peau humaine, contient des fragments de corps humains. Un cerveau horriblement grossi est relié à des circuits électroniques. Un peu à la manière de *Etant donnés 1° Le gaz d'éclairage 2° La chute d'eau* de Marcel Duchamp, le spectateur est poussé à regarder sa propre mort par des fentes légèrement ouvertes dans le cocon. Le spectateur-voyeur est confronté à l'image d'une vie en quelque sorte mort-née car, non sortie du cocon, elle est déjà condamnée. La vision est malsaine, presque insoutenable.

Par la suite, Kudo va « produire à l'aide de cires translucides, habilement colorées, des jardins transistorisés aux tristes chrysanthèmes, des cages fluorescentes, gardiennes de visages agonisants. »[34]

Portrait de l'artiste dans la crise, 1975-1976, contient l'objet-fétiche de Kudo : la boîte, la cage dans laquelle est enfermé un visage et deux mains, qui tricotent un ouvrage qui sort de la cage et s'enroule autour d'elle. Il y a aussi un canari synthétique et une roue, de celles dans lesquelles tournent les hamsters, qui abrite un phallus.

Dans *Les sujets de l'art contemporain*, Jean-Luc Daval écrit « On ne peut se passer de « boîte » pour vivre. On naît dans une boîte (matrice), vit dans une boîte (appartement) et finit après la mort dans une boîte (cercueil). Au fond, on fabrique soi-même depuis la naissance jusqu'à la mort des petites boîtes »[35]. Ces mêmes années, l'écrivain japonais Abe Kôbô publie *L'Homme-Boîte* : « Voici mon cas : il s'agit du journal intime d'un homme-boîte : je suis dans une boîte en carton, que je porte sur la tête et qui descend de chaque côté le long de mes hanches. A cet instant précis, l'homme-boîte, c'est moi. Autrement dit : l'homme-boîte, dans une boîte, écrit le journal d'un homme-boîte. »[36] La boîte, la cage enferment, entravent la liberté mais protègent aussi de l'en-dehors.

La *Philosophie de l'impuissance*, performance de Kudo où il est ficelé et affublé de phallus rejoint cette problématique de l'enfermement, de l'impuissance qui hante son œuvre et que l'on retrouve dans le texte de Kôbô. La série des cages, chez Kudo, est variée. La cage peut être cage à oiseaux, aquarium, vitrine, boîte. Elle

---

[34] Tronche Anne, *Dérive autour de l'objet,* 25 Ans d'Art en France, 1960-1985, Paris, Larousse, 1986, p. 192.
[35] Daval Jean-Luc, *Les sujets de l'art contemporain,* Art Actuel, Genève, Skira, 1978.
[36] Kôbô Abe, *L'homme-boîte*, Paris, Stock, 1979, p. 9.

contient toujours un visage décomposé, des fils et/ou des résistances électriques, des phallus, des mains agrippées sur un objet ou aux barreaux et des yeux vides, fixes. L'œuvre est une sorte d'hallucination, de cauchemar, de monstre qui joue de l'ambiguïté régnant entre le monde des objets et le monde organique, comme chez Salvador Dali ainsi que le remarque Catherine Millet[37]. Tetsumi Kudo nous force à nous contempler sans complaisance par le biais de ces mises en scène. Il nous convoque à notre propre dégradation, notre déchéance, notre putréfaction, notre mort.

L'œuvre de Kudo communique si fortement avec qui la contemple que le spectateur ne peut pas ne pas s'interroger sur l'œuvre, sur le monde tel qu'il est/devrait être, sur sa place en ce monde. Kudo nous implique. *Your Portrait*, c'est nous. Nous nous regardons, nous interrogeons, nous dégoûtons, nous effrayons, nous révoltons. Le langage visuel de Kudo avec ses cages et ses aquariums, ses bébés et fœtus comprimés dans des bocaux de verre, pour quelles expériences ?, ce langage est saisissant. Sans doute davantage que ne le seraient des mots. Ces têtes prisonnières ne sont-elles pas le symbole le plus pertinent quant à la communication qui souvent échoue entre l'art et soi, entre l'autre et soi, entre soi et soi ? Kudo pousse à leur extrême les objets, les symboles qu'ils véhiculent en une parodie monstrueuse. La réalité se fond avec le cauchemar, rejoignant par-là même certaines préoccupations surréalistes. Du reste ne sont-ce point des cadavres exquis qu'il nous livre ? Ces visages qui se défont, sans regard, à la fixité morbide, comme l'homme-boîte de Kôbô, semblent hurler dans le silence ironique et sinistre que « le lent écoulement du temps rend l'ennui insupportable »[38] en ce monde déshumanisé et carcéral.

Kudo s'oppose au monde dans lequel il vit et son intelligence consiste « à utiliser les éléments électroniques de manière anti-esthétique, ou à les faire parler en tant que présence technologique, et non pas symboliquement, en tant que « mystère-énigme » de la modernité. Le caractère « monstrueux », « désagréable », « agressif » […] que l'on reproche à ses œuvres –et qu'on n'aperçoit plus aujourd'hui ni chez Duchamp ni chez Picabia, tient à l'actualité de son propos […]. Le « monstrueux » de l'œuvre de Tetsumi Kudo tient donc à sa vérité, à sa pertinence historique, et, à aucun moment, ne peut se réduire à une volonté de dramatisation expressionniste. Anti-classique, Kudo est également anti-romantique. Ne croyant à aucune issue pour lui-même, il ne se présente pas non plus comme un nihiliste ou un désespéré. En parlant de son travail, il rit très souvent. Le rire de Tetsumi Kudo, qui révèle sa jouissance à révéler

[37] Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammmarion, 1987, p. 146.
[38] Kôbô Abe, *Ibid.*, p. 44.

l'impuissance, est sa liberté. »[39] Et ce rire qui éclate en ces espaces clos au temps figé est insoutenable.

C'est de cette société de consommation, de ses excès, des inquiétudes qu'elle génère, au-delà d'un confort tout matériel, que les œuvres des Objecteurs comme celles des Nouveaux Réalistes nous parlent, par des moyens différents.

Pas de mouvement dominant dans les années soixante-dix, exception faite de B.M.P.T (initiales de quatre jeunes artistes, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) et de Support-Surface. Là, le référent n'est plus Marcel Duchamp mais Henri Matisse, ce qui occasionne une lecture différente de l'histoire de l'art. L'abstraction américaine, expressionnisme abstrait ou colorfield painting, a également influencé ce mouvement. L'objet tableau n'est plus décoratif ni subjectif, il est dématérialisé par déstructuration de l'œuvre. Le geste pictural est déconstruit ainsi que les différents éléments constitutifs de l'œuvre, le support et le châssis.

B.M.P.T, formellement proche du Minimal Art, remet en cause la subjectivité, la sensibilité, l'illusion picturale. Les travaux des quatre artistes sont interchangeables. Ce sont des formes simplissimes, répétées à l'identique, ainsi la rayure de 8,7 cm chez Buren.

Pour Support-Surface comme pour B.M.P.T, l'objet de la peinture est la peinture elle-même. Nous sommes loin de l'objet tel que nous l'envisageons dans sa pratique artistique, chez les Objecteurs ou les Nouveaux Réalistes.

Hormis ces deux groupes d'artistes, la création dans les années soixante-dix est très individualiste. Période d'éclatement du style, l'artiste choisit en toute liberté la technique lui permettant de s'exprimer au mieux. « Semble alors se dessiner (…) une esthétique qui serait celle d'un renouveau, et qui serait ressourcement à la mémoire, recours au passé culturel, exploration d'une dimension qui est celle du passé, et destiné à redonner à la création l'intériorité qu'elle a perdue. »[40] De nombreux artistes dont Christian Boltanski, les Poirier, Louis Chacallis vont travailler, chacun à sa façon, dans le sens d'une quête de l'origine. La société semble alors envahie par la nostalgie, note Jean-Pierre Keller, nostalgie particulière qui fait que l'« on se tourne vers le passé non pour en retrouver les manifestations les plus nobles, mais celles dont on a pu croire à l'époque qu'elles étaient insignifiantes.»[41]

Chez Louis Chacallis, l'œuvre joue entre ethnologie et fiction et oppose, ou réconcilie, le couple duel nature/culture. La figure de l'*Indien* est choisie car fortement connotée. Un trop grand nombre de références est l'équivalent d'une

[39] Jouffroy Alain, « Entretien avec Tetsumi Kudo », Catalogue *Kudo*, Galerie Beaubourg, 1974, n.p.
[40] Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1983, p. 19.
[41] Keller Jean-Pierre, *La nostalgie des avant-gardes*, Marseille, Edition de l'Aube, 1991, p. 28.

absence de sens, ce qui permet à l'artiste de revenir à un degré zéro de l'appréhension des choses, des objets, des questions. L'Histoire est un avoir culturel qui pèse trop lourdement ce qui finit par rendre insignifiants les signes culturels. Chacallis tente donc de ramener l'objet, en l'occurrence l'*Indien* à une espèce d'état originel où l'objet est objet, dans l'absolu. Louis Chacallis connaît et prend en compte l'Histoire de l'Art afin d'élaborer une œuvre qui, tout en connaissant son passé, sans doute même grâce à cela, va tendre à se constituer sans lui. L'œuvre va remonter aux origines et retrouver un temps qui avait du sens. Ces *Indiens,* figures tellement connues de tous, deviennent étranges, si l'on prend le temps de les regarder. Elles renouent avec l'origine, la figure archétypale, dans/par la forme et dans/par le fond.

Anne et Patrick Poirier travaillent sur le temps. Leur domaine de prédilection est la culture gréco-latine. Ils en relèvent les moindres traces qu'ils consignent scrupuleusement dans des cahiers, des croquis, des photos. Leurs reconstitutions à échelle réduite de sites antiques mêlent le rêve à la réalité historique. *Ostia Antica* (1970-1972), *Domus Aurea* (1975-1978)*, Villa Adriana* (1977-1980), ces œuvres, maquettes à l'échelle réduite, respectent la chronologie et la topologie des lieux antiques et prennent en compte la rêverie, la fascination, la subjectivité des artistes.

D'une autre façon, Boltanski joue aussi le rôle d'un archéologue, ou bien d'un policier, à la recherche de traces, d'indices, d'objets qui permettraient de restituer une histoire une histoire, personnelle de prime abord mais se révélant vite collective.

L'objet, support de mémoire, s'assimile chez Christian Boltanski, au passé et à l'archéologie, ainsi qu'il le dit lui-même. L'objet renvoie également à l'ethnologie. Boltanski opère un retour dans sa propre enfance. Il veut retrouver les instants passés, les gestes accomplis, les objets manipulés. Ce retour s'accompagne de la certitude de l'échec : « j'essaie de retrouver un temps passé et naturellement, je ne peux pas le retrouver puisqu'il a disparu. »[42] Il sait que « l'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il est la temporalité même du temps. »[43] C'est autre chose qu'il cherche par le biais des objets de l'enfance. L'œuvre emprunte un aspect documentaire, les objets sont classés, rangés, archivés dans des vitrines, des boîtes, des tiroirs. Et pourtant les informations fournies par l'artiste sur sa vie sont plus qu'incertaines.

Les *Inventaires* réunissent en une exposition et une publication, des objets divers ayant appartenu à une personne désignée mais anonyme, comme la *Femme de Bois-Colombes* (1974). « Boltanski accepte de fouiller une identité, mais de

[42] Boltanski Christian, « Monument à une personne inconnue »*, Art Actuel 75*, Genève, Skira, 1975, p. 146.
[43] Jankelevitch Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 7.

propos délibéré, il fouille mal ; soigneusement mais avec les outils qui conviennent le moins. Cette minutie dirigée contre son objet les archéologues la connaissent bien qu'ils appellent « fouille sauvage. »»[44]

L'*Inventaire* est prétexte à archéologie et présentation ethnologique. Dans la vitrine, les objets sont silencieux. L'existence qu'ils avaient dans la vie de la *Femme de Bois-Colombes* leur est ôtée.

L'*Inventaire* semble faire pénétrer le spectateur dans l'univers d'une personne. En réalité, les objets restent muets et ne lui apprennent rien sur la personne à qui ils appartenaient. « Devant ces collections d'objets ayant appartenu à des individus distincts, la personnalité de chacun d'eux devient impossible à imaginer : non seulement, elle n'apparaît pas mais elle disparaît ; ce qui se manifeste et ce qui subsiste, c'est d'une part le code du musée appliqué à leur présentation ; par ailleurs c'est l'extrême banalité des choses qui, débarrassées du lien affectif ou utilitaire qui les rattachait à leur propriétaire deviennent significatives d'un état social nous renvoyant à notre propre vie.»[45]

Boltanski archive, classe, inventorie des objets usuels, souvent insignifiants mais rien de scientifique dans sa démarche qui joue au contraire, entre réalité et fiction, entre individu et collectif, à construire une œuvre paradoxale qui fait du presque rien quelque chose que chacun peut s'approprier et qui par là même devient une espèce de monument à la mémoire collective.

Cette façon faussement archéologique de procéder correspond bien au contexte de cette fin des années soixante, moment où l'on découvre l'ethnologie, les cultures primitives et le Musée de l'Homme.

Tristes Tropiques et *La Pensée Sauvage*, œuvres majeures de Claude Lévi-Strauss, sont publiées respectivement en 1955 et 1962. Dans *Tristes Tropiques*, l'auteur, en décalage total par rapport aux traditionnelles publications universitaires, nous livre un récit sur le voyage et son sens ainsi qu'une autobiographie. L'exotisme et le sensationnel de rigueur dans les récits de voyage sont ici bannis. Quant à la tristesse des tropiques, elle est due à la civilisation occidentale qui apporte avec elle son cortège de guerres et de malheurs. Ce qui sous-tend les recherches des Poirier et leurs sites antiques, de Louis Chacallis et sa série des *Indiens*, de Boltanski et sa traque du quotidien, et que *Tristes Tropiques* dénonce, c'est l'affaiblissement des valeurs de la modernité, donc de la civilisation occidentale et la recherche, en d'autres temps, d'autres lieux, d'autres

[44] Semin Didier, *Boltanski*, Paris, Art Press Flammarion, 1988, p. 49.
[45] Vieille Dominique, « Postface », catalogue *Compositions*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981, p. 40.

civilisations, de solutions salvatrices, tel un passé qui aiderait à comprendre et modifier le présent.

Cette décennie est aussi celle de l'art sociologique et de l'art corporel. Déçus des promesses non tenues des années soixante, les artistes des années soixante-dix posent des questions qui s'adressent peut-être davantage à l'Homme qu'à la société ou à ses prouesses technologiques.

Dans l'art corporel, c'est le corps de l'artiste qui devient objet de représentation voire de présentation. C'est sur ce sens de corps-objet que nous (re)viendrons ultérieurement. Le corps est l'interface parfaite avec le monde extérieur. Elément essentiel de la communication, mieux que tout matériau plastique, il se prête à la réflexion comme à l'action sur le réel qui l'entoure.

En France, Michel Journiac et Gina Pane engageront un travail souvent violent et agressif, régressif et douloureux en réaction contre une société aliénante qui génère une passivité mortifère.

Les travestissements de Duchamp, sa tonsure en forme d'étoile, *La Messe pour un corps* (1969) de Michel Journiac, l'*Ear on arm* (2006) de Stelarc où l'artiste se greffe une oreille sur l'avant-bras, les mannequins monstrueux des frères Chapman, en passant par les actions particulièrement violentes des actionnistes viennois, le XXe siècle, surtout depuis sa seconde moitié, a vu la question du corps se déplacer du modèle, à l'artiste, au spectateur via des thématiques diverses (l'identité, l'hybridation…) et occuper une place majeure dans l'art contemporain posant la question de l'objet/sujet.

L'art sociologique représenté par Fred Forest travaille en quelque sorte sur le terrain, c'est-à-dire la société de consommation, via des interventions. Ces interventions empruntant aux méthodes et moyens de communications proposent une prise de conscience de la réalité afin de pouvoir agir sur elle et la transformer. L'artiste va publier dans différents journaux des espaces blancs posés comme œuvres d'art et en même temps comme jeu de création : chacun peut y inscrire ce qu'il souhaite. L'art sociologique utilise les mass medias pour les critiquer et en dévoiler le côté manipulateur. C'est davantage un instrument d'action interventionniste qu'un mouvement artistique à proprement parler.

Les années quatre-vingt voient l'avènement d'une société postmoderne.

« Le postmodernisme apparaît comme la démocratisation de l'hédonisme, la consécration généralisée du Nouveau, le triomphe de l'anti-morale et de l'anti-

institutionnalisme, la fin du divorce entre les valeurs de la sphère artistique et celles du quotidien.»[46]

Pour beaucoup, l'art serait devenu du « n'importe quoi » et l'art de l'objet, plus que tout autre, se prête aisément à ce genre d'accusations. L'objet, quoi de plus trivial ? Cet état d'esprit ne concerne pas seulement le domaine artistique. Il semble que la majorité du milieu intellectuel en soit affecté.

Alain Finkielkraut publie *La défaite de la pensée*, Bernard-Henry Lévy *Eloge des intellectuels* où les thèmes récurrents sont le manque d'engagement des intellectuels, l'inertie de la masse, le pouvoir des médias. Cependant, il nous semble que de telles accusations contre une époque et son apathie intellectuelle sont un peu excessives. Rappelons-nous que dans les années vingt Freud publiait *Malaise dans la civilisation*, Julien Benda *La trahison des clercs* tandis qu'Elie Faure annonçait la mort de l'art. Aujourd'hui ces années vingt, nous les considérons, sans doute à juste titre, comme les années d'avant-garde par excellence. N'y aurait-il pas plutôt, pendant ces années quatre-vingt, une incompréhension de l'art en train de se faire plutôt qu'un essoufflement de la création artistique ? Car en réalité beaucoup de choses se passent durant cette décennie. En 1981, deux manifestations artistiques d'importance, *Baroques 81* à l'ARC et *Après le classicisme* à Saint-Etienne montrent le changement d'orientation stylistique qui s'esquisse : la figuration réapparaît en force.

L'art des années quatre-vingt se construit en opposition à l'art des années soixante-dix. L'art conceptuel est rejeté ainsi que l'art minimaliste et les pratiques analytiques abstraites. De nombreux artistes vont revenir à la figuration en insistant sur le métier, le savoir (Garouste, Alberola). Cette décennie est aussi celle de la Figuration Libre, groupe de jeunes artistes (R. Blanchard, F. Boisrond, H. Di Rosa et R. Combas) qui représentent en quelque sorte la création artistique française sur la scène artistique internationale.

La Figuration Libre travaille une iconographie de bandes dessinées, une imagerie populaire. Son art se veut à la portée de tous. Ce groupe, très médiatisé, aurait été « fabriqué » pour pallier les insuffisances du marché français face à la trans-avant-garde italienne et au néo-expressionnisme allemand.

Schématiquement, deux grandes tendances se dessinent. D'un côté, un art qui plonge dans l'Histoire et la mythologie, de l'autre, un art qui crée et se crée dans et par le poncif. Hors de ces grandes lignes, l'époque est à l'individualisme, l'éclectisme règne et la pratique artistique de l'objet, dans un tel contexte, nous semble des mieux adaptées et des plus pertinentes. Elle est encore susceptible d'étonner, de toucher, de surprendre, de faire sourire ou de choquer.

[46] Lipovetski Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 151.

Richard Baquié, Présence Panchounette, Patrick Saytour, Bertrand Lavier avec des œuvres entre ironie et poésie, proposent leur vision ultra-sensible du monde et de la société dans laquelle ils vivent. Avec humour et poésie, face au pessimisme ambiant, l'art de l'objet a le recul nécessaire pour envisager la réalité sans complaisance et avec lucidité.

« Aujourd'hui, l'une des seules possibilités pour continuer à créer, l'une des rares positions tenables, est de tenter d'être ni moderne, ni postmoderne : travailler sur ce qui est essentiel –la vie, le monde…- et en infléchir le souffle.»[47]

Ne pas être moderne c'est-à-dire ne pas croire en une possible table rase du monde en vue de quelque chose de totalement nouveau ; ne pas être postmoderne c'est-à-dire ne pas penser que tout a été dit, que tout a été fait et que nous sommes condamnés à une perpétuelle redite, à un univers de citations éculées.

Être ni moderne ni postmoderne, c'est se détacher des contingences du monde environnant, tout en en ayant une conscience aiguë, et vivre, créer avec ce qui constitue l'Homme d'une manière profonde et sans doute éternelle. C'est parvenir à imposer une distance entre soi et le monde, tout en restant impliqué. C'est trouver la poésie inhérente à toute chose, avec un œil critique. Ainsi agissent Lavier, Baquié, Saytour, Présence Panchounette et d'autres… Chez Baquié et Saytour, l'objet semble à nouveau se rapprocher de ce qu'il avait abandonné : la peinture. En effet, l'objet « représente » davantage qu'il ne « présente ».

Chez Richard Baquié, l'objet est attitude par rapport au monde, par rapport à l'espace, attitude ou peut-être alibi ? Chez Patrick saytour, l'objet est également utilisé en tant qu'intermédiaire, au second degré, pour dénoncer les ambitions déçues de l'art moderne. Dans ces deux cas, l'objet, bien souvent réduit à l'état de matériau, peut être qualifié d'objet car est une entité.

Le morceau de tissu de Saytour est en soi, un objet à part entière. Patrick Saytour se plaît à utiliser des matériaux de rebut, humbles, toiles cirées, molletons et autres balatum. Il joue avec les clichés que véhiculent ces différents matériaux : le vichy à carreaux a un petit aspect rustique et frais, le tapis confère une chaleur bourgeoise à l'intérieur modeste, la toile cirée évoque la propreté et la modernité tandis que le faux marbre « fait riche ».

Patrick Saytour se sert beaucoup du faux, du simili et de toute la prétention de leur paraître. Il détourne de leur statut originel les objets qu'il utilise, telles les chaises en formica ou les fauteuils années cinquante. De simples objets produits dans/par une époque, il fait à la fois les acteurs et les témoins de ce qui est échec dans le

[47] Partouche Marc, *Les déchargeurs*, Marseille, Sgraffite édition, 1988, p. 7.

modernisme. « Des porte-manteaux, des miroirs et des lampes allumées sont accrochées aux surfaces de plastique et aux tapis découpés en arabesques. Des chaises au design un peu daté, années cinquante-soixante, sont posées avec solennité et humour sur des quarts de lune et des spirales en mousse, en laine de verre, mais aussi en pierre ou en carrelage.»[48] Interrogation sur la peinture et ses limites, sur la sculpture via la pratique artistique de l'objet mais aussi interrogation du geste de l'artiste, ce qui le pousse à agir, à créer d'une façon plutôt que d'une autre.

Et, simultanément, Patrick Saytour se demande comment, par ce geste-là, les objets les plus tristement quotidiens, triviaux, sont métamorphosés en objets sacrés? Il joue en créant et déjoue les ruses de la création. Il dénonce l'image et le cliché en les utilisant. Il questionne le paraître, en faveur de l'être, par le paraître même. Il se complaît dans les ambivalences, c'est beau, c'est laid, c'est de bon goût, non de mauvais goût. L'objet est ici prétexte plein d'humour à une réflexion sur l'histoire de l'art de notre siècle. L'objet perd sa qualité de présentation au profit de la représentation. L'art revient à ses origines de représentation et d'illusion, et l'objet, ultime ambivalence, est renvoyé à sa propre image.

Sous une apparence kitsch et toc, l'œuvre de Patrick Saytour dissimule une réflexion ironique et profonde. Avec des matériaux disqualifiés, des clichés de toutes sortes, il pose les questions fondamentales de l'art, de la vie et des relations qu'ils entretiennent.

Richard Baquié utilise également des matériaux de rebut dans ses œuvres, installations, machines, étonnants bricolages. Les pièces de Richard Baquié paraissent dotées d'une mécanique précaire. Les projets également qui ne peuvent pas toujours être menés comme ils ont été conçus, jouent sur ce registre fragile. Un écart se crée entre l'œuvre pensée et l'œuvre aboutie ; de là, la fragilité du travail voire son échec, ce que met en évidence le titre de l'exposition *Constat d'échec*.

En Décembre 1985, Richard Baquié expose à l'ARCA *Le Temps de Rien* et *Amore mio.* La première œuvre est statique, la seconde simule l'énergie. Plus loin, une autre œuvre, pleine de mystère, est constituée d'un fauteuil, auquel est ôté tout caractère utilitaire, entouré de mots. Le visiteur est accueilli par les mots *Le Temps de Rien*, sorte d'immense enseigne. *Amore mio* est une voiture. Une voiture qui voyage. A gauche, un paysage défile. Une flèche dirigée vers l'arrière, à droite. A l'avant, sur le capot, l'eau qui circule à l'intérieur des lettres composant les mots *Amore mio* est transformée en vapeur d'eau. Pour Baquié, la sculpture est un voyage. Défiant l'immobilisme voire l'hiératisme de l'œuvre traditionnelle, son travail se meut dans un espace-temps subjectif et fluctuant. Puis le spectateur

[48] Catalogue *Design français 1960-1990, Trois décennies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 250.

est confronté au fauteuil, à l'énigme du fauteuil. La dernière pièce de l'exposition, en une espèce d'éternel retour, ramène à l'origine. Selon Michel Enrici, qui a préfacé le catalogue de l'exposition, « nous sommes devant le fauteuil du scénariste : *Amore mio* fut le film, *Le Temps de rien*, le titre de son recueil de mémoires. Baquié parvient donc à être de cet événement, l'auteur, l'acteur, le producteur, le machiniste, l'accessoiriste, le critique et toute cette polyvalence installe dans le souvenir et l'histoire, la mythologie d'un monde dans lequel l'expression plastique aurait la faculté de signifier dans la naissance d'une œuvre, sa mort aussi et son renoncement. L'exposition de Baquié devrait donc se visiter à l'envers autant qu'à l'endroit : le fauteuil produit *Amore Mio* qui produit *Le Temps de Rien*. Baquié dira du fauteuil qu'il ne sert à rien, qu'il renvoie au début de l'exposition et dans la 4è salle qui, elle, n'existe pas.»[49]

Richard Baquié joue avec l'espace, en fait un matériau qu'il peut façonner à son gré pour l'investir de son propre espace mental. Il joue aussi avec les mots, lettres-sculptures du *Temps de rien,* lettres réalisées à l'aide de plaques d'imprimerie récupérées par l'artiste. Sont-ce les mots qui sont l'œuvre ? La question est en mesure d'être posée, surtout pour *Amore Mio* où le fauteuil, de par les mots qui le (dé)composent n'est plus guère praticable en tant que fauteuil.

Richard Baquié se sert de mots, de phrases comme d'objets, de ready-mades. Ils les déversent dans un espace où elles s'accomplissent et prennent sens. Phrases-clichés, « le temps de rien », « amore mio », « passion », chacun s'y reconnaît. Mais ces clichés sont trompeurs. Ils renaissent dans/par le travail de l'artiste et ce, dans un espace neuf, en une réalité qu'ils n'auraient pas sans les objets qui les accompagnent. Trompeurs aussi car s'ils se servent des objets, ces mots les déstabilisent simultanément, les objets acquérant aussi un sens neuf. Cette déstabilisation est patente lorsque les pièces sont en mouvement ou émettent des sons. Sur les bases usées, émoussées que sont les matériaux et objets recyclés, à l'image même des fondements de la société dans laquelle nous vivons, Richard Baquié crée une œuvre originale et poétique que l'on se doit de regarder avec l'émotion d'un regard neuf. L'objet et le mot sont attitude face au monde.

Présence Panchounette est un groupe de cinq artistes anonymes qui proposent une oeuvre critique vis-à-vis de la société et du monde de l'art. La question du goût est une question récurrente dans le travail de Présence Panchounette. « Un grand monochrome noir de Soulages est souligné par un long canapé en cuir noir de chez Knöll, Blanchard et Combas côtoient le rétro 50 et le design post-moderne, Ben et Dufour sont logés à la même enseigne, dans du « cosy »

[49] Enrici Michel, « Préface », Catalogue *Richard Baquié*, Marseille, ARCA, 1986.

banal.»[50] Leur démarche critique l'attitude des commissaires d'exposition et leurs accrochages se voulant personnalisés. Elle critique aussi l'œuvre pensée en tant qu'objet décoratif et interroge le goût du public.

« Les œuvres d'art ce sont des ready-made en décoration, pourquoi ça ne serait pas des ready-mades en exposition ? Considérer un Dufour qui n'est presque plus une peinture comme un ready-made au lieu de considérer un porte-bouteilles, qui est presque une sculpture comme un ready-made, ça nous semble une attitude franchement rafraîchissante.»[51] Pour Présence Panchounette, « l'esthétique est une idéologie comme une autre.»[52] L'esthétique est politique.

Du reste, dès 1973, Présence Panchounette s'oppose au Design qui joue le jeu de la société et « décrit avec précision la division sociale en classes, à son système s'apparente le bon goût, aux créations qui s'effectuent en dehors de lui, le mauvais goût.»[53] Le design est l'image des catégories instituées arbitrairement par l'élite qui exerce le pouvoir. Au-delà du design, du goût petit-bourgeois, du kitsch, c'est à l'avant-garde que s'attaque Présence Panchounette. Ainsi dans les années soixante-dix, Présence Panchounette « copiait » le travail de Daniel Buren et les membres du groupe se faisaient « poseurs de papier peint français.»[54]

En 1983, Présence Panchounette réalise une installation « *à la Cragg »*. L'œuvre est parodiée, comme celle de Buren. La question de la fonction du musée/galerie est évidemment centrale dans ce travail.

L'objet, chez Présence Panchounette, qui pousse à l'extrême la démarche duchampienne, n'est qu'un produit comme un autre, une marchandise, certes décorative mais marchandise quand même. « Le ready-made n'annule pas la peinture, il lui donne une succession. Aux limites de la peinture atteintes succède la prolifération illimitée des objets. Le ready-made est venu à temps donner un coup de fouet (et une bouffée de sauvetage) à ce qui semblait bien une profession en voie de disparition.»[55] Le ready-made était donc nécessaire. Il a, en quelque sorte, sauvé la peinture. Cependant, il a donné lieu à des excès, à des plagiats lesquels ne cessent de se perpétuer, sous couvert d'avant-garde.

L'œuvre de Bertrand Lavier utilise le ready-made. Il s'approprie et transforme des objets directement issus du quotidien et interroge la peinture, la sculpture et la

---

[50] Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammmarion, 1987, p. 282.

[51] Casteran Dominique, « Entretien », *Catalogue Présence Panchounette*, *œuvres choisies II*, Centre régional d'Art Midi-Pyrénées/Musée des Beaux-Arts de Calais, 1979, p. 31.

[52] Présence Panchounette, « L'introduction de l'esthétique », *Catalogue Présence Panchounette*, *œuvres* choisies I, *id*., p. 74.

[53] Présence Panchounette, « Para-design », texte de 1973 écrit à l'occasion d'une exposition du Bauhaus à Bordeaux, *Catalogue Présence Panchounette*, *ibid.*, p. 25.

[54] Casteran Dominique, « Une aberration raisonnante, *ibid.*, p. 21.

[55] Présence Panchounette, « texte de 1974 », cat. *Présence Panchounette*, œuvres choisies I, *id.*, p. 66.

notion de socle, la photographie. Bertrand Lavier apparaît sur la scène artistique au milieu des années soixante-dix. Il commence à interroger les objets par l'intermédiaire du rapport réalité-apparence. Son point de départ est toujours d'ordre visuel : objets, images d'objets soumis à des sérialisations, à des rencontres, à des modifications.

L'un des deux verres est faux, 1977, présente deux verres, objets fabriqués en série. Où est le modèle ? Où la copie ? « Devenu impossible à désigner, l'objet chez Lavier est revendiqué à travers la manifestation intense de ses différences et de ses ressemblances, de corps et de surface, de forme et de structure, capables d'unifier autant que de dissocier.»[56]

Ce sont les objets repeints qui font connaître Lavier. Il a recouvert frigidaires, tables de cuisine, appareils photographiques, pendules, radiateurs… La peinture est ajoutée à l'objet, d'une manière totalement neutre, sans expression, comme indifférente. Derrière la simplicité du geste, c'est toute une interrogation sur la peinture et ses codes : interrogation sur la matière, sur son application, sur l'effet de la matière sur l'objet. « L'épaisseur et la façon de peindre (…) imitent plus ou moins la touche de Van Gogh. Au fond, la pâte et la touche de Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible »[57] dit Bertrand Lavier. Lorsqu'il parle de son travail, Lavier aime à employer le terme de « chantier ». Il entend par là un travail de longue haleine : il entreprend alors une œuvre à laquelle il reviendra (ou ne reviendra pas directement) plusieurs années après, dans un souci de transformation, d'amélioration. Par exemple, il repeint en 1990 un piano peint en 1980 en se demandant si la touche est la même.

Par le biais de ces « chantiers » qu'il débute, reprend, transforme, perfectionne, il élabore une oeuvre unitaire et complète. Après la série des objets repeints, c'est à la « sculpture » que Lavier va s'intéresser.

Il faut s'entendre sur le sens que Lavier donne au mot « sculpture ». *Beaunotte/Nevada*, 1989, est une sculpture : une pierre posée sur un réfrigérateur ; *Brandt/Fichet-Bauche*, 1985, une sculpture également : un réfrigérateur sur un coffre-fort.

Pour Lavier « les motivations à l'origine des œuvres sont purement formelles, esthétiques. »[58] La sculpture suppose traditionnellement l'intervention de l'artiste sur une matière quelle qu'elle soit. Ici Bertrand Lavier utilise des objets « déjà

---

[56] Celant Germano, *Bertrand Lavier*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1986, p. 7.
[57] Martin Jean-Hubert, « Leçon de choses, entretien avec Bertrand Lavier », *catalogue d'exposition collective*, Kunshalle de Berne, 9-25 Juillet 1982.
[58] Henric Jacques, « Bertrand Lavier, la joie des grands chantiers », *Art Press*, 155, février 1991, pp. 14-21.

sculptés » et son intervention est minimale. « Brandt/Fichet-Bauche faisait sculpture. »[59]

Lavier réalise la rencontre entre deux objets. Il crée une relation. Il y a un assemblage de deux formes qui se ressemblent et s'assemblent en un tout harmonieux. Les objets se font eux-mêmes sculptures. Il y a là, ainsi que dans les objets (re)peints, recouvrement ; l'objet n'est pas recouvert de peinture mais d'un autre objet.

Par la suite, il élargit son champ d'action, avec les *Photo-Reliefs*, en choisissant un objet dans son environnement, espace limité par le cadrage photographique. Il y a chez Bertrand Lavier une investigation du réel, un questionnement du rapport aux objets. Il ne cesse d'interroger le vrai et le faux, l'extérieur et l'intérieur, l'être et le paraître. Il se place comme en équilibre à la frontière de l'art mais toujours désireux et soucieux de rester du bon côté.

« De toute évidence, l'objet des années quatre-vingt sans véritablement décrire l'univers urbain, en propose une traduction ultra-sensible. »[60] C'est dans cette optique que Bertrand Lavier, Patrick Saytour, Richard Baquié et Présence Panchounette conçoivent la pratique de l'objet, sans oublier l'humour et la poésie.

Dans les années quatre-vint dix, l'art endosse une esthétique relationnelle selon l'expression de Nicolas Bourriaud. L'art permet ou plutôt convoque la rencontre, la résistance au formatage, en proposant des œuvres souvent processuelles, comportementales, interactives.

Cet art insaisissable, constitué d'actions, d'installations, parfois immatérielles, souvent éphémères, fait la part belle à l'objet, l'objet-marchandise, l'objet technologique, l'objet-outil, l'objet artistique, le corps-objet aussi. « L'activité artistique constitue un jeu dont les formes, les modalités et les fonctions évoluent selon les époques et les contextes sociaux, et non pas une essence immuable. »[61] Et l'activité artistique présente en partie aujourd'hui des expériences débarrassées de la vision idéaliste de la modernité. Elle ne prépare pas un modèle de futur mais propose des « univers possibles. »[62] Elle vise les relations humaines et le contexte social dans lequel elles s'inscrivent davantage qu'un « espace symbolique autonome et privé »[63], bouleversant par là même ce que l'art moderne avait mis en place sur le plan esthétique, culturel et politique.

---

[59] *Ibid.*
[60] Tronche Anne, *op. cit.*, p. 214.
[61] Bourriaud Nicolas, Esthétique relationnelle, Paris, Les Presses du Réel, 2001, p. 11.
[62] *Ibid.*, p.13.
[63] *Ibid.*, p.14.

Pour Nicolas Bourriaud, « la ville a permis et généralisé l'expérience de la proximité : elle est le symbole tangible et le cadre historique de l'état de société, cet « état de rencontre imposé aux hommes », selon l'expression d'Althusser, à l'opposé de cette jungle dense et « sans histoires » qu'était *l'état de nature* selon Jean-Jacques Rousseau, jungle empêchant toute rencontre durable. »[64] Et dans ce contexte urbain, « l'œuvre d'art représente un *interstice social* »[65] c'est-à-dire un « espace de relations humaines »[66] qui s'inscrit dans un « système global »[67] mais ouvre sur d'autres perspectives, d'autres possibles que ceux préexistant. Dans le système global, les relations, les lieux où la communication peut se faire, sont imposés. Tout est mis en place en vue de. L'histoire de l'art « semble avoir pris aujourd'hui un nouveau tour : après le domaine des relations entre Humanité et divinité, puis entre l'humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt dix. L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité. »[68]

Depuis les années soixante, convivialité et participation du spectateur sont des leitmotiv de la création artistique. Dans les années quatre-vingt dix, cette quête d'un art relationnel si elle perdure prend un sens différent. En effet, « le problème n'est plus d'élargir les limites de l'art, mais d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global. »[69]

Dans *Candy Stacks,* Felix Gonzales-Torres offre des bonbons au public. Chaque bonbon pris amène l'œuvre à se dissoudre, peu à peu, dans le temps, l'espace et le corps même du visiteur. Une autre œuvre composée d'une guirlande d'ampoules électriques symbolise la solidarité : si une seule ampoule est défectueuse, l'ensemble est désactivé. L'œuvre, composée d'une multitude de parties, ne fonctionne qu'en étant un tout. Le travail de Felix Gonzales-Torres s'appuie sur la propension de l'art à créer du lien, donc du sens, entre les individus.

Philippe Parreno, en Janvier 1995, a pour projet d'occuper du temps plutôt que de l'espace, au Consortium de Dijon, en organisant une fête. Philippe Parreno travaille à comprendre le monde via ses films, ses vidéos, ses expositions dans lesquels « il met en forme la logique même de la conversation, du dialogue et de ce qu'il nomme une esthétique de l'alliance. »[70] Curieusement, il produit fort peu

---

[64] *Ibid.*, p.16.
[65] *Id.*
[66] *Id.*
[67] *Id.*
[68] *Ibid.*, pp. 28-29.
[69] *Ibid.*, p. 31.
[70] Vergne Philippe, « Philippe Parreno, la représentation en question », Art press 264, janvier 2001, p. 22.

d'objets. « L'objet ne m'a jamais intéressé » dit-il « c'était moins la production d'objets que leur insertion dans une histoire, dans un contexte, qui m'intéressait. Ce qui fait qu'à un moment donné, un objet, une image, appartiennent à une histoire, c'est leur exposition, leurs conditions d'exposition. »[71]

Maurizio Cattelan œuvre directement sur la personne physique des galeristes qui l'accueillent : il crée un costume de lapin phallique pour Emmanuel Perrotin, à porter le temps de l'exposition.

En 2001, lors de la Biennale de Venise où il expose *La Nona Hora*, figure de Jean-Paul II écrasé par une météorite, il envoie, par avion, 150 des plus grands collectionneurs et conservateurs à Palerme sur le site de Bellolampo, soit la plus grande décharge publique sicilienne. Là, les célébrissimes lettres qui font l'enseigne d'Hollywood ont été reproduites, pour six mois. En une sorte de happening géant, ouvriers de la décharge et sommités de l'art contemporain festoient sur des tables fleuris aux nappes blanches, servis par des serveurs en veste blanches et galons dorés, sous l'œil de François Pinault, grand collectionneur de l'artiste et qui a participé en partie au financement de la manifestation dont le coût était de 800 000 dollars.

Maurizio Cattelan est coutumier de facéties et autres gags. Si l'aspect pécuniaire n'était pas tel, nous pourrions penser aux provocations Dada et surréalistes. Une rétrospective en 2011, *All*, montrait tout son travail depuis une vingtaine d'années, soit 123 œuvres, ses figures de cire, ses chevaux notamment, suspendues dans la célèbre cage d'escalier du musée Guggenheim à New York.

L'Agence *Les Ready-Made appartiennent à tout le monde* (1987-1993) créée par Philippe Thomas est à la fois symptomatique de ce type de pratiques et révélatrice d'un état de fait. Avec ses bureaux, sa mise en relation de personnes, il s'agit de (re)lire l'histoire de l'art et de critiquer le milieu artistique et essentiellement le marché de l'art. L'Agence fonctionne à la manière d'une agence publicitaire. Elle propose un projet, qu'il doit signer, à un collectionneur. S'il accepte, d'acheteur le collectionneur devient auteur. C'est tout le système de la création qui devient ready-made. La notion d'auteur s'efface.

Le travail de Fabrice Hyber, notamment ses POF (prototype d'objet en fonctionnement) nous intéresse par ce qu'il a d'inventif bien sûr mais surtout d'adéquation à l'époque. Dans sa façon d'aborder le monde et le marché de l'art (partenariat avec les entreprises, création de l'UR, sa SARL), la démystification de l'art et sa façon non seulement de le penser mais de le pratiquer, Fabrice Hyber cristallise nombre de problématiques et attitudes contemporaines.

[71] Vergne Philippe, *Ibid.,* p.23.

Les POF, dont le ballon carré est sans doute l'un des plus connus, sont des objets familiers en quelque sorte réinventés afin d'induire de nouveaux comportements des utilisateurs. C'est dans cette participation que réside l'essentielle différence des POF avec les objets surréalistes. « Leur modalité d'existence ne se situe pas dans l'imaginaire, mais dans l'immanence qui fait des perceptions sensibles les plus infimes le support d'une pensée libre, libertaire et inventive.

Avec les POF, nous n'explorons pas des espaces fictifs, mais des espaces bien réels, quoique inexistants dans le règne des objets ordinaires. »[72] Il y a également de « l'esthétique relationnelle » dans le travail d'Hyber. « Les POF mettent en acte une économie de la rencontre. Une rencontre modifie la cartographie du réel. Le monde s'en trouve à jamais modifié. De cette aventure, l'œuvre, le visiteur, le musée ne sortiront pas indemnes, et c'est tant mieux. »[73]

En 1965, Alain Jouffroy exposait les *Objecteurs.* En 2000, il présente les *Artmakers*, Jérôme Basserode, Alain Bublex, Claude Closky, Frédéric Coupet, Michel Guet, Monique Le Houelleur. « L'Artmaking, (…), ne se définit pas comme une avant-garde constituée, mais comme un ensemble de pratiques nouvelles d'expression et de communication. »[74] De même que chez les *Objecteurs*, la notion de groupe ne nie en rien l'individualité de chacun. L'exposition *Objecteurs/Artmakers* met en regard la création des Objecteurs dans les années soixante et celle des Artmakers d'aujourd'hui. Les uns comme les autres interrogent l'objet et le réel, les questions posées sont différentes, les moyens pour y répondre aussi.

La pratique de l'objet est protéiforme. Loin d'être confinée dans l'imitation du ready-made duchampien, elle est vivante, variée, riche de sens. L'objet apparaît le réceptacle des questions que se pose l'artiste, des fantasmes, des désirs qu'il entretient, le réceptacle également d'un contexte social plus vaste où les Beaux-Arts traditionnels semblent n'être plus en mesure d'exprimer la réalité contemporaine.

L'objet joue le double jeu de critique d'une époque et de médiateur d'une réflexion personnelle. Paradoxe : la simplicité apparente de l'objet se mue en un complexe réseau de sens où deux réalités souvent contradictoires, se conjuguent, celle d'une société et celle d'un individu. Bien entendu, ces deux réalités sont des variables, évolutives et non figées depuis le point de départ, le ready-made de Duchamp, par exemple.

---

[72] Claustres Anne, « La voie des POF », *Art Press supplément au numéro 393*, Octobre 2012, p. 28.
[73] Fabre Alexia et Lamy Franck, « Prototypes d'objets en fonctionnement », *Art Press supplément au numéro 393*, Octobre 2012, p. 34.
[74] Jouffroy Alain, *Objecteurs Artmakers*, Nantes, édition Joca Seria, 2000, p. 91.

François Dagognet connaît bien cette « philosophie des objets » qui occupe une place majeure dans son œuvre. Dans un entretien paru dans *Le Monde* du 2 Novembre 1993, il nous parle de ce monde des objets « qui est immense (et) finalement plus révélateur de l'esprit que l'esprit lui-même. »[75] Pour François Dagognet, « c'est du côté des objets que se trouve l'esprit, bien plus que du côté du sujet. »[76] Comme Francis Ponge, il prend *le parti des choses*, persuadé que « ce sont les objets qui sont dépositaires de ce que nous pouvons apprendre de plus intéressant sur le sujet. Car les choses sont pleines d'ingéniosité, d'histoires, de puissance symbolique qui se révèlent dès qu'on veut bien se donner la peine de les interroger. Leur matérialité même, leur tissu, leur grain, mais aussi leurs formes offrent constamment de nouvelles possibilités, que l'industrie et la technique ne cessent de déployer.

Objet, industrie, technique, le terme de design s'impose alors. Nous en parlerons dans une seconde partie mais il est impossible de ne pas l'évoquer ici. Présence Panchounette interrogeait cette discipline et l'objet design dans son travail. Depuis les années soixante, art et design ont tendance à se rapprocher de plus en plus. Des artistes font du design, des designers font de l'art. Des critiques d'art tels Catherine Millet et Pierre Restany, écrivent sur le design. La différence entre objet d'art et objet design ne peut s'établir sur la fonction d'utilisation ; le réfrigérateur de *Brandt sur Fichet-Bauche* de Bertrand Lavier fonctionne.

De tout temps les artistes se sont intéressés au design. Hubert Robert a dessiné les sièges de la laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet, David les meubles du cabinet de Napoléon aux Tuileries. Monet inventa pour son propre usage un service de table d'un jaune se mariant au bleu de sa cuisine.

Avec les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle, une attitude intellectuelle apparaît qui remet en cause les limites art/non-art, c'est-à-dire les limites entre l'esthétique et l'utilitaire. Nous citerons William Morris et sa maison idéale, Gauguin et sa *maison du jouir*, témoignages des répercussions et bienfaits de l'art sur la vie quotidienne.

En ce début de XXe siècle, naît l'idée que l'art doit descendre dans la rue, changer la vie de l'homme : futuristes italiens (Balla et Depero), suprématistes et constructivistes russes (Tatlin et Rodchenko) créent des meubles qui doivent révolutionner la vie. Les surréalistes créent également du mobilier (Dali et son divan en forme des lèvres de Mae West, Meret Oppenheim et sa table aux pattes d'oiseaux). Le Pop Art, dès le début des années soixante et jusqu'en 1970 marquera le design, notamment le design italien (le fauteuil *Sacco,* 1968, de Piero Gatti). Toujours avec le désir de rendre l'art plus familier, l'Atelier A, composé

[75] Dagognet François, « Plier l'homme à la nature est la pire des aliénations », *Le Monde*, 2 Novembre 1993.
[76] *Ibid*.

d'artistes, propose objets usuels et mobilier. Arman fait des sièges en aluminium et caoutchouc, Mark Brusse des sièges en bois et altuglas. Meubles et objets étaient vendus accompagnés d'une notice explicative. Cependant, il était évident que ceux qui achetaient ces produits étaient déjà des amateurs d'art contemporain. L'atelier A dut fermer en 1975 pour des raisons financières.

Le design doit prendre en compte des paramètres (matériau, technologie, ergonomie) que l'art ignore. Même si le designer revendique actuellement une liberté et un statut de créateur comparable à ceux de l'artiste, il reste soumis à des contraintes techniques. Les frontières sont floues, fluctuantes, parfois bien minces et l'objet se prête fort bien à ce jeu, double voire triple, entre objet-œuvre, objet-produit, le contexte dans lequel il s'inscrit et l'homme.

L'homme et l'objet sont proches. Ils entretiennent des rapports ambigus et complexes. Et si l'objet industriel, manufacturé, sériel, est tellement utilisé dans l'art c'est qu'en l'objet se retrouvent beaucoup des valeurs propres à une culture.

« On ne peut le séparer ni de son inventeur, ni de ceux qui l'ont enrichi, ni de ceux qui l'ont utilisé : il est une nébuleuse anthropologique. »[77] Poser la question « De quel objet s'agit-il ? » revient, en premier lieu, à se demander qu'est-ce qu'un ready-made ? Ici, l'objet, industriel, de série ne nous intéresse qu'en tant objet hissé au rang d'art donc dans une acception bien particulière et qui se limite au domaine artistique.

La difficulté, que nous avons soulevée plus haut, c'est que les frontières sont floues entre l'objet quotidien et l'objet d'art ; ils sont mêmes et leurs différences à la fois invisibles et pourtant évidentes. Par objet d'art, qu'entendons-nous ? Une création destinée « à produire chez l'homme un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique », selon la définition du Larousse ? Un objet « reconnu socialement comme tel »[78] ? Un accord en quelque sorte miraculeux de l'esprit avec la matière, un au-delà de « matière médiatisée par l'esprit »[79]?

Nous pensons ces définitions nécessaires, l'art étant à la fois production d'objet, création spirituelle et jugement sur ledit objet. Donc qu'est-ce qu'un ready-made ? Un objet tout fait, prêt à l'emploi? Un objet, tel qu'il est défini, en 1937, dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* c'est-à-dire un objet usuel élevé au rang d'art par simple choix de l'artiste ? Marcel Duchamp utilise le terme de ready-made pour la première fois en 1916, dans une lettre à sa sœur Suzanne. « Ici, à New York, j'ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des « ready-made», tu sais assez d'anglais pour comprendre le sens de « *tout fait* »

[77] Dagognet François, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet d'art à l'art de l'objet*, Paris, édition Dis Voir, 1992, p. 19.
[78] Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, 1977, p. 89.
[79] Lucchesi-Belzane Martine, L'art, Paris, Quintette, p. 55.

que je donne à ces objets. Je les signe et je leur donne une inscription en anglais. »

Le ready-made est un objet mais n'est pas que cela. « Le ready-made est une chose faite avec des mots. »[80] Le titre, la légende, le discours qui accompagne l'œuvre, le ready-made existe dans et par le langage. Le langage est au même rang que le porte-bouteille, la portière de voiture ou le fauteuil années cinquante.

Ce qui fait art dans le ready-made, Thierry de Duve l'a énoncé dans *Résonance du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, ce qui fait art c'est la phrase qui désigne l'objet en tant qu'œuvre d'art, l'objet réduit à sa faculté énonciatrice. D'autres conditions doivent être remplies pour que l'objet obtienne son statut d'œuvre d'art. L'objet choisi par l'artiste comme étant objet d'art « il faut ensuite un spectateur acceptant l'objet comme œuvre d'art, enfin, une institution doit enregistrer l'objet en tant qu'œuvre. Ces conditions réunies, l'objet, tout en conservant sa contradiction intrinsèque (est-il ou n'est-il pas de l'art ?), entre dans la sphère artistique. »[81]

Le ready-made nous semble condenser le contexte duquel il émerge. Mieux que toute autre forme artistique, il symbolise les états de faits comme les aspirations de l'époque. Il nous parle de l'objet de série, de la civilisation industrielle, du contexte historique et social. Il interroge la notion de peinture par son abandon même, la notion d'avant-garde et, de fait, ébranle le concept d'art.

Duchamp puise également dans le passé culturel et ses références, *L'Homme-Machine* de La Mettrie (1748), *Traité des sensations* de Condillac (1754), *Principes de mécanique cérébrale* de Charles Cros (1879) et, plus proche, *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (1910).

L'art de l'objet, d'une manière générale, joue le double rôle de critique d'une époque et de médiateur d'une réflexion personnelle. L'apparente simplicité originelle se mue en un complexe réseau de sens où plusieurs réalités, celle de la société, de l'artiste, du regardeur, de l'institution se conjuguent.

L'objet est anthropomorphe. C'est cette caractéristique fondamentale qui est mise en avant. Dans l'animisme, l'objet est réceptacle de l'esprit. Ne l'est-il pas aussi dans la pratique artistique de l'objet ?

L'homme moderne vit dans un monde d'objets issus de la technique. L'objet perçu appelle la désignation. Nommer un objet c'est le classer parmi d'autres objets de

---

[80] Semin Didier, « Le ready-made », *Encyclopedia Universalis en ligne*.

[81] Duve Thierry (de), *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 107.

la même espèce, le situer dans le monde, l'intégrer à notre expérience, via le langage.

L'art de l'objet perturbe la représentation du monde que nous pensions être en mesure d'avoir. L'objet banal élevé au rang d'art peut être nommé mais la nomination laisse un flottement : elle n'adhère plus à l'objet. Il y a une béance entre l'homme, l'objet nommé et l'objet perçu, ressenti comme indéfini voire indéfinissable. D'autant que le mot porte le poids de tous ses emplois passés, ainsi que le notait Roland Barthes, en 1953 dans *Le degré zéro de l'écriture.* Peut-être est-ce en cela, en cette faille, que réside l'intérêt principal de l'art, et plus encore dans le cas de l'art de l'objet, ainsi que la fascination et le mystère desquels il s'entoure ?

Paul Auster dans *La trilogie new-yorkaise* rêve d'un langage qui dirait notre réalité au lieu de mots usés ne correspondant plus au monde.

« Lorsque les choses avaient encore leur intégrité, nous ne doutions pas que nos mots puissent les exprimer. Mais, petit à petit, ces choses se sont cassées, fragmentées, elles ont sombré dans le chaos. Et malgré cela ces mots sont restés les mêmes. Ils ne se sont pas adaptés à la nouvelle réalité. Par conséquent, chaque fois que nous essayons de parler de ce que nous voyons, nous parlons à faux, nous déformons cela même que nous voulons représenter. Ce qui a fait un gâchis terrible. »[82] Les artistes qui utilisent l'objet ont conscience de ce manque, de cette dégénérescence du mot. Et c'est aussi ce qu'ils interrogent, ce qu'ils tentent sinon de résoudre du moins d'approcher. Ce problème de la langue qui trahit est pris en compte dans la pratique artistique de l'objet.

L'objet est une alternative de par son incessante confrontation du mot et de l'objet, du concept et de la chose. Paul Auster poursuit son investigation : « Que se passe-t-il lorsqu'une chose ne remplit plus sa fonction ? Est-elle toujours la même chose ou est-elle devenue autre ? Si vous arrachez le tissu du parapluie, reste-t-il un parapluie ? Vous déployez les baleines, les mettez au-dessus de votre tête, vous allez sous la pluie et vous voilà trempé. Est-il possible de continuer à appeler cet objet un parapluie ? En général, on le fait. A l'extrême on dira que le parapluie est cassé. Selon moi, c'est une grave erreur, c'est la source de tous nos ennuis. Du fait qu'il ne peut plus remplir sa fonction, le parapluie n'en est plus un. Il peut bien y ressembler, il se peut que dans le passé il en ait été un, mais maintenant il s'est transformé en autre chose. Or, le mot est resté le même. Par conséquent, il ne peut plus exprimer la chose. Il est imprécis ; il est faux ; il cache ce qu'il est censé révéler. Et si nous sommes incapables de nommer une chose ordinaire, un objet de tous les jours que nous tenons dans nos mains, comment pouvons-nous espérer parler des choses qui nous concernent vraiment ? A moins que nous ne

[82] Auster Paul, *La trilogie new-yorkaise*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 113.

commencions à inclure la notion de changement dans les mots que nous employons, nous continuerons à être perdus. »[83]

C'est dans cet espace incertain, entre le mot et la chose, que se situe la pratique artistique de l'objet. Elle sait le pouvoir fondateur de la langue mais sait tout autant ses insuffisances. C'est cette béance qu'elle s'essaie à combler ou, tout au moins à rendre évidemment perceptible.

Entre symbolisme, arbitraire des signes et matérialité des choses, la pratique artistique de l'objet se situe dans un territoire intermédiaire fascinant. C'est dans cet écart, infime et infini, que se joue toute la pratique artistique de l'objet. Et cet écart confère à l'objet sa valeur paradigmatique de la communication humaine, en se situant juste en-deça. Le langage, les mots font partie intégrante de la pratique artistique de l'objet.

Dans *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition,* Thierry de Duve s'interroge. Qu'est-ce que le ready-made ? Est-il objet, collection d'objets ? Est-il geste ? Est-il acte ? Poser la question c'est déjà affirmer implicitement que le ready-made est œuvre d'art. Qui s'intéresserait à un urinoir ou une pelle à neige s'ils n'étaient déjà consacrés ? Le ready-made est un artefact, de l'art à propos de l'art. Et ce qui « fait » art dans cet artefact n'est pas la pelle à neige en tant qu'objet mais la phrase qui le désigne comme œuvre d'art. Le langage et l'art sont tous deux hautement symboliques. Le rapport fondamental langage/art vient de ce que « le langage ne fut pas seulement la première création physioplastique de l'homme mais sa première réalisation ayant un caractère d'autocréation en un sens véritablement artistique. Toute autre création était, sinon imitation au sens naturaliste, du moins adhésion délibérée à quelque chose de préexistant, dans le but de le diriger. Mais avec le langage, l'homme réalisait cette nouveauté qui portait en elle-même sa force créatrice et c'était là, en réalité, ce qui transformait le monde selon un sens humain. »[84]

Avec le langage, c'est tout un monde qui s'ouvre à l'homme, réel ou imaginaire, le monde de tous les possibles. C'est ce pouvoir du langage que beaucoup de mythologies prennent comme principe créateur du monde : la Parole. Pour Benvéniste, la langue possède « un pouvoir mystérieux »[85], celui-là même qui fonde « ensemble et dans la même nécessité »[86] l'individu et la société. Ce « pouvoir mystérieux » est « la faculté de symboliser »[87], ce que font l'art et le langage.

---

[83] *Ibid.*, p. 114.
[84] Rank Otto, *L'art et l'artiste*, Paris, Payot, 1984, pp. 206-207.
[85] Benvéniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Denoël, 1970, p. 26.
[86] *Ibid.*
[87] *Id.*

Ecriture et peinture ont une origine commune. En calligraphie, le texte devient dessin, peinture. Le calligramme, par sa forme, évoque l'idée qu'il transcrit. Pendant la Renaissance, le mot va s'immiscer dans l'espace du tableau, sur le mode illusionniste.

Le mouvement Dada est, là encore, le véritable initiateur. Il n'y a désormais plus de limites entre la plastique et le texte, entre le mot et l'objet. Avec *Ceci n'est pas une pipe,* 1928, Magritte applique dans sa peinture les recherches de Ferdinand de Saussure sur le langage et la structure des signes.

Le mouvement Lettriste, fondé en 1946 par Isidore Isou et Gabriel Pommerand, poursuit cette recherche. Le Lettrisme est un mouvement poétique qui tente de mettre en avant la valeur plastique et sonore de la langue par la destruction des mots. Plus largement, c'est un changement radical des arts et de la société qu'il propose.

L'œuvre de Marcel Duchamp « au travers du ready-made est une entreprise nominaliste qui non seulement perturbe et réinvente le rapport apparemment stable et naturel qui lie les mots aux choses : l'urinoir s'appelle *Fontaine,* le porte-manteau *Trébuchet,* mais qui surtout, et plus fondamentalement, redéfinit ou indéfinit le sens du mot art, lequel ne se fonde plus sur les conditions a priori de la production de l'œuvre : des matériaux nobles, un métier (la *tekhnê*), un faire (la *praxis*), mais sur les conditions d'énonciation du « ceci est de l'art » remplis par trois instances entrecroisées : celle de l'auteur, du public et de l'institution. L'acte plastique duchampien se réalisait ainsi dans l'intervalle qui sépare et qui lie le mot et la chose, un intervalle d'indétermination, de hasard et de liberté qui entoure l'ostensible arbitraire de n'importe quelle nomination mais que l'artiste parvient à transformer en une nécessité sociale et historique, celle de ce nom-ci : *Fontaine,* et de cet énoncé-là : « ceci est de l'art. » »[88]

Les premiers peintres abstraits ont aussi des préoccupations quant au langage. Ils cherchent à faire signifier la couleur sans l'aide de la figuration. Mais la position de Duchamp diffère de celles des peintres abstraits. Si pour Kandinsky, la couleur pure doit parler, transmettre le discours du peintre, pour Duchamp la plasticité du mot est un signifiant. Les ready-mades sont pour Duchamp des calembours à trois dimensions. Chez Tetsumi Kudo, le langage est utilisé pour/dans sa fonction première, la communication. Dans les œuvres de Richard Baquié, le mot est intégré à l'œuvre, le mot est l'œuvre. Erik Dietman va aussi dans le sens d'une visualisation du mot.

L'objet, dans sa pratique artistique, plus qu'une autre forme d'art se réfère au langage car l'art de l'objet met en évidence le fait que le langage laisse toujours

[88] Lang Luc, « L'art et les mots, notes de réserve sur l'histoire », *Artstudio 15*, Hiver 1989, p. 9.

une brèche à un quelque chose qui lui échappe : l'espace entre le subjectif du discours et l'objectif, le langage social. Surtout, cela tient au statut même de l'objet et son caractère anthropomorphe. C'est cette caractéristique fondamentale qui est mise en avant. Et l'artiste se retrouve en l'objet et en fait quelque chose de subjectif, d'intime. Dans l'animisme, l'objet est réceptacle de l'esprit. Un lien se dessine avec la pratique artistique de l'objet.

L'homme moderne vit dans un monde d'objets issus de la technique. L'objet appelle la désignation. Nommer un objet c'est le classer parmi d'autres objets de la même espèce, le situer dans le monde, l'intégrer à notre expérience via le langage. Ici, l'art de l'objet perturbe la représentation du monde que nous pensions être en mesure d'avoir. L'objet banal élevé au rang d'art peut être nommé mais la nomination laisse un flottement, elle n'adhère plus à l'objet. Il y a une béance entre l'homme, l'objet nommé et l'objet perçu, ressentie comme indéfinie voire indéfinissable. L'artiste s'approprie l'objet, lui fait dire sa pensée et son être. Parfois le mot trahit, c'est ce que nous dit Paul Auster dans le passage cité plus haut. Les artistes ont une conscience aiguë de ce manque, de cette dégénérescence du mot. Et c'est aussi ce qu'ils interrogent. Ce problème de la langue qui trahit est pris en compte dans la pratique artistique de l'objet. L'objet, en confrontant sans cesse le mot et l'objet, le concept et la chose, intervient dans cet espace incertain et s'essaie à combler la faille.

L'objet, c'est aussi une prise en compte de l'espace et du temps. Bien sûr, ces deux concepts ont également à voir avec le langage. Espace, temps et langage sont liés, instruments intellectuels grâce auxquels l'homme se construit, lui et le monde qui l'entoure.

L'objet, en ce qu'il est présentation, prend nécessairement place dans un espace donné, atelier, musée ou galerie. Une toile prend également place dans un espace. Cependant, la différence est évidente : même si le lieu dans laquelle elle se trouve la met plus ou moins en valeur, la toile, où qu'elle se trouve, sera toujours une œuvre à part entière. Dans son cadre, elle est une entité. Il n'en est pas de même pour l'objet qui, pour prendre sens, nécessite un environnement particulier. L'objet, par sa tridimensionnalité implique l'espace réel, le spectateur pouvant lui tourner autour, le contempler sous divers points de vue. L'objet peint, lui, est soumis aux codes de la représentation et à être un objet plat. La différence entre espace du tableau comme lieu d'illusion et de représentation et l'espace de l'objet comme lieu de réalité et de présentation est patente.

C'est avec le collage cubiste que la problématique de l'espace s'est modifiée et a joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'art moderne. Le geste d'appliquer un morceau de papier peint, de tissu, du sable etc. sur la surface du tableau plutôt que d'en imiter la matière va introduire en quelque sorte du réel et créer une

nouvelle spatialité. Mais, note Clement Greenberg, en quoi un morceau de papier peint imitant le bois serait-il plus réel que le pigment sur la toile ? Et même s'il était plus réel, cela n'éclairerait pas le fait qu'un beau jour est apparu le collage cubiste.[89]

Selon Clement Greenberg, le Cubisme de Braque et de Picasso était encore inscrit, et ce de manière consciente, dans la tradition occidentale séculaire de la représentation et de l'illusion. On peut y voir une continuation de « l'échiquier » qui sert à représenter le sol au Moyen-Age et qui sera mis en perspective au Quattrocento. Braque et Picasso ne souhaitaient pas rompre avec ce passé mais obtenir de la pratique picturale des résultats sculpturaux. Ils voulaient représenter le monde tel qu'ils le voyaient, donc en trois dimensions. Ils ont tenté de conserver cette tridimensionnalité sur la surface de la toile. Deux buts étaient recherchés : montrer la planéité de la peinture et la dépasser. Peu à peu, la planéité submergea le tableau cubiste et il devint urgent d'éviter que l' « intérieur » du tableau, à savoir son contenu, ne fasse qu'un avec l'« extérieur », sa surface. Le collage fut une réponse.

Cette question de l'espace, d'autres artistes se la posèrent durant la même période, apportant d'autres réponses. Malevitch, en abordant la peinture abstraite, s'interroge sur la relation entre la forme et l'espace qui l'entoure. Malgré toutes ses recherches, il ne pourra transgresser la planéité de l'espace pictural.

La question de l'espace est inhérente à toute pratique plastique et de multiples réponses furent données. L'art de l'objet, dans sa pratique, adhère à la définition de l'espace donné par Merleau-Ponty dans *La phénoménologie de la perception* : « L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions. »[90] Ainsi des *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri, des boîtes de Kudo…

De plus, si nous poursuivons avec Merleau-Ponty, l'espace, nécessaire, invisible, essentiel impalpable, possède une magie dont il inonde le paysage qui le (ou qu'il) constitue. Il est évident que la pratique artistique de l'objet joue de cette caractéristique de l'espace ou tente de la déjouer, en tout cas, la prend en compte.

---

[89] Greenberg Clement, « Le collage », *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 81-95.
[90] Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 281.

L'objet naît dans un contexte donné. Il porte fortement l'empreinte du temps, en l'anticipant souvent, de même que toute création. Mais l'objet est quotidien, éphémère parfois, il a en tout cas tendance à se détériorer. Il s'inscrit dans la temporalité. Parfois même la stigmatise. Pascal le dit, le temps fait partie des choses impossibles à définir. Le temps unique n'existe pas. Le temps de l'enfant, temps du présent, n'est pas le temps scientifique ni le temps biologique. Ce n'est pas non plus le temps social, cadre abstrait et impersonnel, se voulant objectif, groupant tous els hommes d'une même civilisation. Ni le temps psychologique, sujet à bien des fluctuations. Les philosophes ont tenté de lui donner du sens.

Pour Platon, le temps est l'image immobile de l'éternité. Aristote le définit comme une possibilité de mouvement c'est-à-dire de devenir. Plotin reprend le point de vue platonicien : le temps marque la déchéance de l'être et l'âme doit s'en libérer pour atteindre l'éternel. Saint Augustin pense que chaque être doit utiliser le temps pour créer son propre salut. Pour Kant, le temps est ce qui empêche l'homme d'accéder à l'éternel. La conception dialectique du temps donnée par Hegel est tout autre : le temps n'est pas une notion vide et abstraite, le temps est ce que l'esprit en fait donc enrichissement. Bachelard se rapproche de cette conception tout en critiquant celle de Bergson. Pour lui, il y a le temps voulu distinct du temps vécu. Le temps est discontinu. Tout se joue dans la dialectique de l'instant et de l'intervalle, fondement de notre liberté. L'instant est créateur. L'intervalle est souffle et possibilité d'acte. « Le temps est consubstantiel à notre pensée, à notre existence, à tous nos actes, il est la chair de notre chair, l'essence invisible de notre essence. La seule chose que nous pouvons faire, c'est non pas lui arracher un secret ni même une bribe de ce secret, ni davantage le penser, mais le vivre et le revivre inépuisablement, désespérément. »[91]

Le temps, notion fondamentale et constitutive de l'homme, entité abstraite où se déroulent des événements concrets, le temps est une sorte d'espace mental. Selon Merleau-Ponty, le temps à l'image du fleuve qui coule du passé vers le futur, ce cliché, n'est pas valable. En effet, cette métaphore néglige un point capital : le primat de la subjectivité dans la conscience que l'on a du temps. « Je suis moi-même le Temps, un temps qui « demeure » et ne « s'écoule » ni ne « change. » »[92]

Dans *Histoires du temps*, Jacques Attali analyse l'importance du temps pour l'homme. « Chaque société a son temps propre et son histoire ; chacune s'inscrit dans une théorie de l'histoire et s'organise autour d'une maîtrise du calendrier ; toute culture se construit autour d'un sens du temps ; tout travail de l'homme est pensé comme un temps cristallisé, comme une accélération de celui de la nature (...).Le temps de l'homme c'est sa vie même. Il fixe son horizon et gère son destin.

[91] Jankelevitch Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, p. 156.
[92] Merleau-Ponty Maurice, *op. cit.*, p.81.

Il trace le cadre de ses entreprises et de ses ambitions (…) Toujours ambigu, il est à la fois source de mort et de vie. »[93] Jacques Attali dit plus loin que la société de consommation a détruit à un rythme de plus en plus rapide « le temps accumulé au fil des millénaires »[94], à savoir les ressources naturelles, la flore et la faune, afin d'en faire des objets consommables, à valeur d'échange. Le résultat est que les richesses s'épuisent et que nous possédons de plus en plus d'objets. Cependant le temps d'une journée est toujours le même. Tous nos loisirs dépendent de ces objets et, souvent, un objet en appelle un autre. Une énorme surenchère se crée.

En réalité, il y a tant d'objets dans notre quotidien que nous ne pouvons tous les utiliser. Nous nous contentons bien souvent de les posséder et de les accumuler. Et la société de consommation devient vide de sens et saturée d'objets. Ce que nous montre la pratique artistique de l'objet et ses *accumulations, compressions, expositions du Vide, du Plein* et autres vitrines et collections.

Au début du XXe siècle, l'on croyait à un temps absolu. La théorie de la Relativité jeta aux oubliettes cette idée. Le temps devint plus subjectif. Un autre changement intervint : l'introduction du temps imaginaire quand on essaya d'unifier gravitation et mécanique quantique. Ce temps ne fait qu'un avec les dimensions de l'espace. « Cela signifie qu'il ne peut y avoir de différence importante entre aller de l'avant et revenir dans le temps imaginaire. D'un autre côté, quand on regarde le temps « réel », il y a une très grande différence entre les directions vers l'avant et vers l'arrière, comme nous le savons tous. D'où vient cette différence entre le passé et le futur ? Pourquoi nous souvenons-nous du passé et non pas du futur ? »[95]

Dans ce temps imaginaire évolue la pratique artistique de l'objet. Bien souvent, si l'objet semble émerger du passé ou d'un présent qui déjà file, c'est pour nous parler du futur, comme d'un souvenir, d'un déjà vécu. De l'espace comme du temps, nous pouvons nous demander si l'homme les organise ou s'il est organisé par eux ? Dans la vie quotidienne, la question reste en suspens. Dans la pratique artistique de l'objet, l'artiste tente de les organiser, de mettre en forme ces concepts omniprésents et omnipotents. Même si les restes de nourriture dans les assiettes « piégées » par Spoerri pourrissent ou sont mangés par les rats, l'artiste avait prévu une telle évolution.

Il nous semble impossible à ce point, après avoir parlé de l'espace et du temps dans la pratique de l'objet de ne pas parler de la photographie.

---

[93] Attali Jacques, *Histoires du temps*, Paris, Fayard, 1982, p. 11.
[94] *Ibid.*, p. 266.
[95] Hawking William Stephen, *Une brève histoire du temps, du big bang aux trous noirs*, Paris, Flammarion, 1989, p. 186.

En effet, la photographie apparaît là pour plusieurs raisons. Elle est objet elle-même. Elle a sans aucun doute contribué à l'émergence de l'art de l'objet, notamment par la perte d'aura causée à l'œuvre d'art du fait de sa reproductibilité technique.

Enfin, elle témoigne d'objets, de performances éphémères ou disparus. Marcel Duchamp ne s'est-il pas servi des recherches de Jules-Etienne Marey pour son *Nu descendant un escalier* en 1912 ? Du reste, cette représentation, comme celles des futuristes, ne tend-elle pas à faire entrer une quatrième dimension en peinture, la dimension temporelle ? Si Marey a joué un rôle fondamental dans le domaine artistique c'est que, parti de recherches scientifiques (tout d'abord la circulation du sang puis toutes les propriétés des mouvements des êtres humains et des animaux saisis dans le temps), il s'est intéressé au mouvement, fer de lance des avant-gardes au début du XXe siècle.

Que resterait-il des *actions* de Marcel Duchamp, prémisses du Body Art, sans les photographies de Man Ray ? Que resterait-il de la fameuse *tonsure en étoile* (1921) ? De ses apparitions en *Rrose Sélavy* ? La photographie, là, donne à voir mais fait partie intégrante du processus de création.

Pour Régis Durand, la photographie est une « durée spatialisée. »[96] L'objet n'est-il pas, quant à lui, un espace temporalisé du fait qu'il s'inscrit en un lieu donné qui agit sur lui et sur lequel il agit, et qu'intervient la notion de temps ? Régis Durand nous dit également que la photographie « est d'abord un acte d'attention, un simple regard sur le monde »,[97] ce qui la différencie de la peinture et de la sculpture traditionnelles et la rapproche de la pratique artistique de l'objet. En effet, si le peintre ou le sculpteur « fabriquent », « créent » une œuvre, le photographe, l'artiste qui pratique l'objet, utilisent des objets déjà vus et connus.

Objet ready-made et photographie se rejoignent. Aucun savoir-faire n'est nécessaire. Un fantasme de la photographie est de dépasser sa dimension plane et d'être objet tridimensionnel, nous retrouvons là une préoccupation déjà rencontrée précédemment. La photographie se rapproche du reste du moulage en étant prise d'empreinte des objets sur le monde. Elle tient également, comme le sculpture traditionnelle, de l'extraction ; un cliché est tiré.

Les œuvres de Rachel Whiteread sont exemplaires. Ce sont des moulages d'espaces vides, ainsi le moulage de l'espace situé sous une table. Quant à Hans Bellmer et Christian Boltanski, ils utilisent pour leurs séries photographiques des objets réels en trois dimensions, l'un des poupées, l'autre des pantins.

---

[96] Durand Régis, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, Paris, La différence, 1990, p. 51.
[97] *Ibid.*, p. 61.

Avec la photographie, l'image acquiert immédiatement le statut d'objet. Elle est un objet quotidien, aisément transportable (du moins en général, tous les artistes ne travaillant pas sur les formats d'Andréas Gursky). Une photographie, c'est avant tout la rencontre avec un sujet trouvé et non créé, sauf pour la photographie mise en scène qui est un cas particulier. C'est la décision de prendre tel cliché et non tel autre.

De même le ready-made est avant tout la rencontre avec un objet trouvé et non créé, choisi et déclaré objet d'art. Dans la photographie comme dans l'œuvre ready-made, il y a annexion d'une part de réel, un paysage, une bouteille, un fauteuil, choisie par l'artiste. L'œuvre photographique est le résultat d'un acte machinique et non seulement humain. Elle illustre la théorie duchampienne du *rendez-vous* et agit sur le mode *vite* cher à Duchamp. Dada et le Surréalisme utilisèrent la photographie. Pensons aux photographies solarisées et aux rayographes de Man Ray, aux surimpressions de Bagglia.

« Le Surréalisme est au cœur de l'entreprise photographique : du seul fait qu'il crée un double du monde, une réalité au second degré, plus étroite mais plus dramatique que celle que perçoit la vision naturelle (…) Le Surréalisme a toujours courtisé l'accidentel, accueilli l'inattendu, flatté les présences désordonnées. Qu'est-ce qui pouvait être plus surréaliste qu'un objet qui se produit lui-même, et avec le minimum d'efforts ? »[98]

Cette période est également celle du photomontage qui a tenu un rôle de premier plan dans l'art du siècle. Le photomontage permet, après la première guerre mondiale notamment, de recoller les fragments d'un monde détruit et d'en reconstituer un. Curieusement, la fin du XXe siècle, voit ce phénomène en quelque sorte se reproduire. La postmodernité n'est-elle pas l'ère de la citation, du collage des styles, de la fragmentation généralisée ? Des années d'oubli puis la photographie va resurgir avec les années soixante et la société de consommation. Ces années-là voient l'apparition de la télévision, ce qui permet à le photographie d'abandonner son rôle communicationnel, d'information au profit d'une pratique à caractère artistique. Elle va tout d'abord s'interroger elle-même afin de se mieux connaître et être en mesure d'assumer un rôle nouveau.

Les années soixante-dix reconnaissent la photographie comme un art à part entière. La photographie questionne, émet des doutes, énonce des hypothèses, exprime un projet. Avec l'expérimentation des codes photographiques, des changements apparaissent qui concernent la perception et proposent une conscience nouvelle de l'espace et du temps. La pratique photographique doit désormais compter avec la puissance des médias. Aussi certains artistes vont-ils

[98] Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 73.

utiliser lesdits médias, non comme un moyen de propagande mais au contraire pour faire saisir au spectateur la nécessité de s'interroger sur eux et sur soi.

Les années quatre-vingt voient apparaître des photographies mises en scène, totalement fabriquées. « Au moment où la peinture se cherche à travers des objets dispersés dans l'espace tridimensionnel, il est normal qu'intervienne la photographie. Comme les artistes des années soixante-dix, auteurs d'œuvres éphémères, certains « installateurs » des années quatre-vingt ont recours à l'impression photographique pour que perdurent leurs réalisations.

Mais une différence importante se marque. Les photographies de l'art conceptuel ou du land art, même lorsqu'elles faisaient preuve d'un souci de qualité, ne mettaient pas en cause leur statut de photographie.

Aujourd'hui, les expériences plastiques dont la photographie est le terrain soulèvent des questions de peinture, de sculpture voire de mise en scène. La photographie est devenue une sorte de carrefour où se croisent presque toutes les pratiques artistiques. »[99]

Les *Tableaux-pièges* de Spoerri s'inscrivent dans l'espace et le perturbent, dans le temps et le figent. La photographie garde en mémoire les œuvres éphémères de l'artiste.

Erik Dietmann interroge le concept d'espace en faisant intervenir le spectateur qui, en quelque sorte, trace l'espace de l'œuvre. Quant au temps, il est momifié sous le sparadrap. Du reste, c'est avec la photographie que Dietman a débuté. Chez Sarkis, l'espace est matériau. Sans espace, l'œuvre ne peut être. Sarkis occupe, transforme, dévoile des espaces. Le temps est celui de la mémoire. La photographie est référentielle.

L'espace comme lieu d'interaction avec l'objet est une évidence. Espace et objet prennent des formes, des sens différents selon l'investigation de l'artiste.

L'espace peut être utilisé en tant que tel, en soi et pour soi et, comme chez Richard Baquié, en tant que moyen d'exprimer autre chose, en l'occurrence le temps. Et, dans ces objets familiers, quotidiens, des reliefs de repas aux portières de voiture, le temps est capital. Temps du souvenir, de la mémoire, temps qui passe ou temps qui espère, *temps de rien* parfois, le temps est présent dans l'objet. Et l'appareil-photo, « machine à capter le temps »[100] pour Pierre de Fenoyl est nécessaire pour enregistrer ce temps qui passe, se défait et défait l'œuvre.

---

[99] Millet Catherine, *op. cit.*, p. 259.
[100] Fenoyl Pierre (de), « Croisade pour les aveugles », *Art Press 108*, Novembre 1986, p. 36.

Dans le photographie, espace et temps se conjuguent. Il est intéressant de noter que l'instantané photographique apparaît au moment où le temps universel est fixé (1825) et au moment où la montre-gousset, temps portatif, est mise au point. La mutation suivante, le Leica, a lieu en même temps que triomphe la montre-bracelet, dans les années trente.

Eugène Delacroix écrivait dans son *Journal* en 1859 : « Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez qu'une partie découpée d'un tout : le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue. Il faut faire plus de concessions à l'infirmité de la reproduction dans un ouvrage photographié que dans un ouvrage d'imagination. Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé pour rendre d'une manière absolue, laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles, les mousses, les insectes, etc. »[101]

N'est-ce pas de cette façon que procède l'objet, nous donnant à voir les possibles, les impossibles aussi, à chacun selon son attention, sa lucidité ou son désir ? L'objet, étymologiquement c'est ce qui est placé devant. L'objet nous donne à voir. C'est notre monde qu'il nous impose, le monde que nous avons contribué à rendre tel. C'est aussi nous-mêmes qu'il nous force à regarder, sans complaisance. A travers l'objet, réceptacle de la société, des désirs de l'artiste, c'est le réel qui nous est donné à voir. Une sorte de point aveugle. Ce pour quoi sans doute, il déroute parfois, gêne souvent et fait parler, beaucoup.

Gérard Wajcman (1998), dans *L'Objet du siècle* pose la question de savoir quel serait l'objet moderne par excellence.

Dans ce siècle de l'objet, il propose de considérer l'œuvre d'art comme un objet qui pense et qui permet de voir le monde, et l'objet, autrement. Wajcman s'appuie sur des œuvres fondatrices de la modernité, celles de Malévitch et de Duchamp qui sont « des objets tout tissés d'absence, au point qu'objet et absence d'objet ce serait presque tout un. »[102]

Malévitch avec son *Carré blanc sur fond blanc* (1918) joue, travaille, cherche, œuvre aux frontières du « moins-d'objet ». Duchamp avec sa roue fixée sur un tabouret, aussi. La roue de vélo, c'est plus de vide et moins de matière. Tout ça se

[101] Delacroix Eugène, Journal, Genève, La palatine, 1943, p. 396.
[102] Wajcman Gérard, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.

passe au moment de la guerre de 1914-1918. Puis viendra la guerre de 1939-1945.

Et la Shoah, les camps d'extermination, les usines de la mort. « Les chambres à gaz sont l'usine dans le siècle où les corps humains ont été massivement conçus, traités et produits en objets. On a produit en série des corps morts. On a produit en série des corps disparus. Là, on a techniquement produit de l'absence en série.»[103] Un hasard si le même siècle a aussi produit des œuvres « objets tout tissés d'absence » ? Sans doute non.

Les œuvres de Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme* (1986), de Christian Boltanski le prouvent. « Des chambres à gaz est surgi l'objet impensable. Et l'objet impensable produit par les chambres à gaz oblige à repenser ce qu'est un objet. Parce que, désormais, l'objet produit, ne peut se concevoir sans sa disparition. Objet et absence d'objet ensemble, en même temps. L'absence, l'Autre de tout objet. »[104]

A ce point, évoquer Jacques Lacan et l'objet (a) est nécessaire. Lacan développe l'objet (a) à partir de la notion freudienne d'objet pulsionnel et de celle d'objet transitionnel propre à Winicott. L'objet (a) ne se comprend qu'à partir de la notion de désir et de sa particularité, le désir se situant entre les pôles du besoin et de la demande.

L'objet (a) est objet « cause du désir » et ne peut être désigné par aucun objet de la réalité. L'objet (a) est du côté du rien, le rien qui manque au réel. En quelque sorte, ce point aveugle que nous évoquions plus haut. « Ce qu'on ne peut voir, l'art seul peut le montrer. Et si l'œuvre-de-l'art consiste à accomplir la puissance de l'art, alors, ce qu'on ne peut voir, l'art doit le montrer. S'il veut être de l'art. »[105]

Nous ne poursuivrons pas cette approche psychanalytique de l'art de l'objet. Notons toutefois que l'histoire de la pratique artistique de l'objet et celle de la psychanalyse suivent une évolution en parallèle. Duchamp crée ses premiers ready-made alors que la théorie freudienne voit le jour. « A partir de 1922, la saison Freud bat son plein à Paris. »[106] Puis, la théorie freudienne se diffuse peu à peu selon des fortunes diverses, hors du cercle restreint des médecins, des intellectuels et des artistes. Durant cette phase d' « installation », elle est un peu oubliée.

Les années soixante, en France, la voit resurgir de façon massive, en la personne de Jacques Lacan. C'est précisément durant cette période que l'objet revient en

---

[103] *Ibid.*, p. 230.
[104] *Ibid.*, p. 237.
[105] *Ibid.*, p. 244.
[106] Roudinesco Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France, 1925-1985, tome II*, Paris, Seuil, p. 87.

force sur la scène artistique française avec le Nouveau Réalisme et l'exposition *40° au-dessus de Dada* et celle des *Objecteurs.*

L'objet en tant que réceptacle des désirs de l'artiste a forcément à voir avec la psychanalyse. Ce qui nous intéresse ici n'est pas la psychanalyse de l'œuvre et de l'artiste, des œuvres telles celle de Jean-Pierre Raynaud s'y prêtent fort bien, ce qui nous intéresse c'est davantage la notion de point aveugle cristallisée dans l'objet, ce point que nous ne pouvons voir mais sans lequel l'œuvre n'est plus œuvre. Et cette faculté, l'objet dans sa pratique artistique plus que dans tout autre pratique artistique la possède du fait même de sa présence quotidienne, triviale, banale et surtout réelle.

C'est ce décalage, entre l'immanence d'un objet quelconque et la transcendance d'une pensée tout à la fois consciente et inconsciente d'elle-même, inscrit dans une réalité socio-culturelle donnée qui fait de l'objet dans sa pratique artistique un objet qui dépasse son propre objet et tend à se subjectiver et surtout tend à nous montrer ce qui ne peut se voir. « Regarder en face la chair du monde pour la faire voir. Œuvre-de-l'art. On pourrait nommer cela *L'œuvre clairvoyante.* »[107]

L'objet, usuel, quotidien, pas même unique, véhicule de multiples messages, sens et sensations. Il est ce en quoi l'artiste dépose ce qui fait qu'il va transcender sa propre banalité, il est donc support et réceptacle de la personnalité de l'artiste, du contexte dans lequel il s'inscrit ; mais l'objet n'en reste pas là. D'une manière générale, ainsi que toute œuvre d'art, il renvoie à chacun ce que chacun y place mais surtout, il se situe dans une zone intermédiaire où il maintient l'écart nécessaire à toute communication humaine. Cet objet, dans sa pratique artistique est doublement fascinant : car d'usuel il devient objet d'art et car, en faisant le lien entre le mot et la chose, il s'érige en paradigme de la communication humaine.

Nous allons à présent laisser la parole à ceux qui le défendent aussi bien qu'à ceux qui le démolissent. Une chose est sûre : de l'objet, on parle, sur l'objet, on écrit. Il se prête aux discours mieux que toute autre forme d'art.

[107] Wajcman Gérard, *op. cit.*, p. 254.

I.2 CONTROVERSE : DU GRAND N'IMPORTE QUOI … OU PAS

Tout un courant de critique actuel, né dans les années quatre-vingt, en vigueur essentiellement dans les années quatre-vingt dix avec ce que l'on appelle la crise de l'art, dénonce l'art contemporain comme art du « n'importe quoi ».

Cet art ne nécessite plus aucun savoir-faire, il est un ensemble de productions sans intérêt dont le sens a été épuisé à force de répétitions de l'acte inaugural de Marcel Duchamp et son (trop) fameux ready-made. Une grande majorité de l'art actuel ne serait qu'imposture, redite stérile d'un geste éculé et, poussé dans les ultimes retranchements de l'art conceptuel, il ne resterait au bout du compte, pas grand-chose sinon rien.

Loin de disqualifier cet art qui tient davantage des « basses œuvres »[108] que des sphères transcendantes, le Musée l'expose, le valorise et succombe à cette tentation de la facilité. Art issu du quotidien, ne requérant pas de geste technique spécifique, ignorant le « métier », l'art de l'objet se porte tout naturellement à la critique.

Nous avons choisi de nous arrêter sur cette période car elle nous semble particulièrement pertinente pour saisir l'art de ce siècle. Proche de nous, c'est une période charnière, celle où butent et s'échouent toutes les utopies de l'art et de la société, en même temps que se dessine une nouvelle esthétique et que l'art doit être pensé différemment.

Les avant-gardes successives ont épuisé les voies dans lesquelles elles s'étaient engagées. La liberté de l'artiste est totale ; la création à venir ouvre sur une infinité de possibles mais demande à être pratiquée, formulée et envisagée autrement. Nous affronterons deux courants de pensée radicalement opposés, d'un côté ceux pour qui l'art a perdu toute transcendance, et ceux pour qui, l'art est toujours cet espace d'une richesse à nulle autre pareille et qui, plutôt que de considérer l'objet responsable de tous les maux, lui font la part belle.

De 1913 aux années quatre-vingt dix, malgré ses différences formelles et conceptuelles, l'art de l'objet, et l'art dans son ensemble, suivent un chemin qui, de nouveauté en transgression, se déroule. Fin des années quatre-vingt début des années quatre-vingt dix, un changement s'amorce qui se concrétise dans ce qu'il convient communément d'appeler crise de l'art, pour laquelle l'objet serait la boîte de Pandore, par excellence. Il faut dès lors imaginer d'autres voies et s'y frayer un chemin.

[108] Clair Jean, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011, p. 76.

Jean Clair représente ce courant de pensée critique. Après des études de lettres, histoire de l'art et philosophie, il est chroniqueur d'art de la *Nouvelle Revue Française*. Il devient conservateur des Musées de France (1966), du Musée national d'art moderne pendant dix ans et du cabinet d'art graphique du Centre Pompidou (1980-1989). Nommé Conservateur général du patrimoine en 1989, il dirige le Musée Picasso jusqu'en 2005. Il est également commissaire d'importantes expositions nationales telles que *Duchamp* (1977), *L'âme au corps* (1983), *Mélancolie* (2005) et dirige la Biennale de Venise du centenaire. Rédacteur en chef des *Chroniques de l'art vivant* entre 1970 et 1975, il est à l'initiative des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* qu'il dirige de 1978 à 1986. Observateur et acteur de l'art actuel, Jean Clair est au fait de l'avant-garde.

Quel cheminement, quels constats font que celui qui fut commissaire d'exposition de *Duchamp* puisse écrire en 2007, dès les premières lignes de *Malaise dans les musées* : « Ce petit livre est né d'un désenchantement. J'ai passionnément aimé l'art. Je serais même tenté de voir dans sa délectation un besoin immédiat, une disposition innée, détachée des contingences de la naissance, du milieu social, de l'éducation. Il apparaîtrait dès qu'on a ouvert l'œil, il console de ce que Cioran appelait l'inconvénient d'être né (…) Aujourd'hui, (…), j'aime toujours l'art, et d'un souci plus jaloux, d'un œil plus attentif, d'une passion plus exigeante. Mais je fuis désormais les musées-emporium où je l'ai étudié. Je ne franchis plus avec plaisir que le seuil de ces lieux, de plus en plus rares, où la solitude, le silence et la lumière permettent encore de l'aimer. »[109] Et de poursuivre sur l'ignorance du public quant au sens des œuvres[110], le statut commercial des lieux d'expositions[111], le déclin du culte au culturel.[112] Nous y reviendrons.

C'est en 1983, avec *Considération sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité* que Jean Clair va axer sa critique sur le fait que « la peinture en cette fin de siècle se porte mal »[113] et que parallèlement « jamais pourtant la peinture n'aura joui de pareille considération. »[114] C'est sur ce double constat que s'appuie la thèse du livre.

Depuis les années soixante, les musées et les écrits sur l'art se sont multipliés inversement proportionnels à la quantité et la qualité de la peinture. Le corollaire est que l'objet a envahi les lieux muséaux qui, l'accueillant en leurs sacro-saints

---

[109] Clair Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 11-12.
[110] *Ibid.,* p. 29.
[111] *Ibid.*, p. 32.
[112] *Ibid.*, p. 35.
[113] Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité,* Paris, Gallimard, 1983, p. 11.
[114] *Id.*

murs, cautionnent de par ce fait même une existence dont Jean Clair a peine à trouver un sens et une valeur, autre que marchande.

La peinture est le référent, celui-là même que Duchamp a tendu à détrôner et paradoxalement à ériger en référent absolu. La peinture est en tout cas ce qui autorise la transgression de la peinture, sa disparition aussi. D'un côté, les oeuvres conceptuelles, analytiques, abstraites : peu de peinture, beaucoup de glose ; de l'autre, le Pop Art qui donne à voir de l'image et les néo-Dada, Nouveaux Réalistes, Objecteurs. Quant aux néo-expressionnistes et autres néo-fauves, Jean Clair les considère ou plutôt ne les considère pas, ils ne sont que ridicules barbouilleurs.

Du reste, Jean Clair pose la question : peut-être faut-il s'entendre sur le choix du vocabulaire ? « Confronté à la pullulation d'objets hétéroclites que le musée d'art moderne propose désormais au regard du public, faudrait-il inventer un terme qui permette de désigner ce phénomène et garder celui d' « art » pour distinguer les seuls tableaux ? »[115]

Entre le moins d'œuvre, un trait, un point, un monochrome, une lacération et le plus d'objet, accumulation, compression, dans le musée ou en dehors, c'est-à-dire alors plus proche de la vie, la tentation de l'œuvre de se « soustraire à notre attention »[116] est grande. Les formes d'art « immatérielles », depuis la *Mariée…*de Marcel Duchamp et son système de circulation de gaz et énergie, sont fréquentes. L'on pense bien sûr aux Futuristes, aux « dispositifs énergétiques » de Beuys et à Klein évidemment à qui l'on doit ce terme d' « immatériel ». L'œuvre en tant qu'objet tend à se raréfier au profit de flux d'énergie, de sons, de cet « infra-mince » cher à Duchamp. « …L'œil s'épuise à distinguer ce qu'il y a d' « artistique », puisque, en effet, comme dans les habits neufs de l'Empereur, il n'y a rien de tel à voir. »[117]

Conjointement à cette disparition de l'œuvre d'art, tout un système d'exposition, de conservation redondant se met en place. « Toute une science muséographique se met en branle pour cerner un objet qui s'amenuise à mesure. »[118] Ce que l'œuvre propose relève souvent de l'insignifiant. Le risque est grand qui tend à rendre l'œuvre invisible au regard non initié.

Pour pallier ce risque, il est nécessaire de faire appel aux « procédures d'une muséographie sophistiquée »[119] laquelle, par une mise en scène savante, mettra l'œuvre en lumière et lui confèrera une valeur qu'autrement elle n'aurait pas. Ce

[115] Clair Jean, *op. cit.*, p.15.
[116] *Ibid.*, p. 19.
[117] *Ibid.*, p. 20.
[118] *Id.*
[119] *Ibid.*, p. 94.

nouvel enjeu du musée, à la fois cause et effet de la situation désastreuse actuelle, engendre une uniformisation, pis « un nivellement »[120] voire de l'ennui.

Aujourd'hui, les mêmes artistes sont représentés dans tous les musées du monde. « Quel grand musée d'Europe, comme aux Etats-Unis, n'a pas désormais sa salle ultime, orgueil et « trésor » de la collection où, immanquablement, l'on est assuré de rencontrer l'inévitable Pollock, l'inévitable Rothko, l'inévitable Kline, la énième version du carré de Joseph Albers, l'échantillon de tissu de Daniel Buren, les plaques de cuivre de Carl André ? Investies de l'autorité du Conservateur qui les expose, ces œuvres se présentent partout, à Munich comme à Los Angeles, à Paris comme à Ottawa, bientôt j'imagine à Tombouctou comme à Pernambouc, comme les seules et légitimes héritières d'une théorie de l'art moderne, enfin unifiée et généralisée, accomplissement ultime d'un hégélianisme qui n'en demandait pas tant. »[121] Et la solution serait un « retour au régional, au local, au particulier, c'est-à-dire aux catégories du concret et du discret. »[122]

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'artiste jugeait des créations du temps passé à l'aune du présent dans lequel il vivait et créait. C'est Winckelmann qui perturba cet ordre en jugeant l'art qui lui était contemporain par rapport à l'art grec antique. « La perfection s'était déplacée du présent au passé. »[123] Les avant-gardes, plutôt que de subir cette dépossession de la « maîtrise du présent »[124] prétendirent « déplacer la perfection de l'art, non plus du présent au passé, mais cette fois du présent au futur. »[125] C'était passer de la nostalgie à l'exaltation du progrès. C'était l'illusion, inversée mais savamment entretenue, de maintenir un Age d'Or, non plus dans le passé mais dans le futur.

Ces avant-gardes vont instaurer ce qu'Harold Rosenberg nomme la « tradition du nouveau », qui aboutit à une impasse : une surenchère de nouveau, éphémère, qui ne vaut que par la rupture avec ce qui a précédé et ainsi de suite, chaque rupture avec la tradition impliquant une nouvelle tradition. D'où le danger d'académisme. « Cet art qu'on a prétendu du toujours nouveau est en fait celui du toujours pareil. »[126] Les avant-gardes se sont épuisées.

Prenant le contre-pied, un retour à la figure et au métier réapparaît dans les années soixante-dix. « En évacuant le problème de la représentation, en favorisant la spontanéité, le bricolage saugrenu ou la mise en scène de l'idée

---

[120] *Ibid.*, p. 105.
[121] *Ibid.*, p. 106.
[122] *Id.*
[123] *Ibid.*, p. 32.
[124] *Ibid.*, p. 34.
[125] *Ibid.*, p. 35.
[126] *Ibid.*, p. 111.

pure, l'avant-garde a aussi évacué, jetant le bébé avec l'eau du bain, le problème du métier »[127] provoquant « un dépérissement inouï de l'art de peindre. »[128]

Jean Clair aborde alors les questions du savoir-faire, de la technique par opposition à l'avant-garde qui a engendré les catégories esthétiques du « n'importe-quoi »[129] c'est-à-dire le néo-dadaïsme et du « presque-rien », le minimalisme, se contentant de l'intention artistique, du concept d'œuvre.

Pour Jean Clair « les années 60 et 70 furent donc une période de glaciation (…) Nivellement. Monotonie. Plongée dans l'indifférencié. La création sembla succomber elle aussi au grand vertige des théories égalitaires. Reflux morose. Un seul regard devait permettre d'embrasser tous les phénomènes de l'art. La grande abolition des différences : tournoiement monotone des formules dont on a depuis longtemps oublié le sens. »[130]

En réaction, un certain nombre d'artistes recoururent au dessin, au travail d'après nature, autrement dit à tout ce qui avait été battu en brèche par les avant-gardes successives. Jean Clair envisage aussi le dessin dans son acception première, *disegno*, qui signifie dessein, projet. Le dessin, ainsi que le pastel abordé au chapitre suivant, est « la possibilité d'une issue »[131] pour sortir de ce « n'importe quoi », de cette crise.

Cette crise de l'art, Jean Clair le montre bien, est liée à l'Histoire. Les avant-gardes du XXè siècle se bâtissent sur fond de totalitarismes, révolutions russes du début du siècle, fascisme et nazisme, sur fond de marxisme et de freudisme aussi. La science progresse, de nouveaux horizons émergent, inconscient freudien ou aventure cosmonautique. Mais les limites atteintes, l'élan progressiste va s'éteindre, entraînant à sa suite les derniers mythes, ne laissant qu'une espèce de désert idéologique et artistique.

Les mots choisis par Jean Clair dans ses *Considérations sur l'état des Beaux-Arts* sont plus que pessimistes quant au statut de l'art : « péril »[132], « agonie »[133], « crise »[134], « inanité des productions »[135], « le n'importe-quoi et le presque-rien. »[136]

---

127 *Ibid.*, pp. 118-119.
128 *Id.*
129 *Ibid.*, p. 121.
130 *Ibid.*, p. 131.
131 *Ibid.*, p. 134.
132 *Ibid.*, p. 11.
133 *Id.*
134 *Ibid.*, p. 20.
135 *Ibid.*, p. 84.
136 *Ibid.*, p. 121.

Pourtant il croit en le pouvoir du dessin et du pastel et imagine qu' «un projet révolutionnaire, en ce début du troisième millénaire, pourrait être le suivant. On construirait un édifice. Il serait simple et un peu solennel. Il serait bâti en pierre, avec des murs, des portes et des fenêtres, peut-être quelques colonnes pour souligner discrètement la dignité de sa fonction. Les salles seraient harmonieuses, ni trop grandes, ni trop petites. La lumière serait du nord, égale et froide. Sur les murs, à bonne hauteur, on accrocherait des tableaux, à l'exclusion de tout autre objet se réclamant de l'art. En revanche, aucun critère de nouveauté ne serait appliqué : on verrait aussi bien des portraits du Fayoum que des tableaux de Giacometti, des pastels de Szafran et de Liotard, des *vedute* du Canaletto et des paysages de Lopez-Garcia, un nu de Lucian Freud auprès d'un Géricault, un Arikha près d'un Menzel et un gnome de Raymond Mason près d'un Gaudenzio Ferrari. On serait tenu de parler à voix basse. Il ne serait pas permis de toucher les œuvres, de fumer ni de manger en leur présence. Par contre, on pourrait les regarder tout son saoul, dans les meilleures conditions de vision. Pour finir, on accrocherait un écriteau à l'entrée de ce bâtiment d'un style nouveau : « Musée de peinture ». »[137]

En fin d'ouvrage, Jean Clair rapporte l'anecdote d'Egon Schiele, emprisonné pour immoralité, en 1912, qui peint une petite aquarelle des objets qui l'entourent en prison. Dans un coin, il note : « L'art ne saurait être moderne. L'art revient éternellement à l'origine. »[138]

Après l'épuisement des dernières avant-gardes dans leur souci constant de renouvellement, d'innovation et de dissolution des repères, Jean Clair espère un retour à une origine où tout resterait à inventer, un retour à une émotion neuve, un sens primal, une sorte de métaphore du mythe de l'éternel retour. L'art novateur et révolutionnaire serait un tableau attestant d'un métier, exposé dans un musée.

Dans le *Journal des arts*, Juin 95, n°15, lors de la Biennale de Venise du centenaire *Identité-Altérité, images du corps 1895-1995,* Jean Clair, lorsqu'on lui demande quel modèle historique serait capable de remplacer les avant-gardes disparues, propose l'académisme.

« J'ai l'impression de faire de la provocation en disant ça, mais les académies ont été un extraordinaire instrument de création, de production pendant des siècles… Je pense à l'académie antique, la réunion d'un certain nombre d'esprits distingués et cultivés, qui imposent des règles sans lesquelles aucun travail ne peut se faire.

[137] *Ibid.,* p. 26.
[138] *Ibid.,* p. 193.

Donc, encore une fois, le retour à une communauté de gens qui participent du même métier et partagent les mêmes idéaux »[139].

La responsabilité de l'artiste, publié en 1997 chez Gallimard, va susciter de nombreuses réactions. Jean Clair s'interroge là sur les relations des avant-gardes aux régimes totalitaires. Les avant-gardes, notamment le Surréalisme, prétendaient changer le monde et leurs mots d'ordre et modes de fonctionnement étaient proches des appareils totalitaires. Jean Clair reviendra sur cet aspect des avant-gardes, en Décembre 2001, dans *Le Monde* où il publie un article dressant un historique des totalitarismes qui va du Surréalisme à Ben Laden, article auquel Alain Jouffroy ne manquera pas de réagir.

Lorsqu'en 2007, il publie *Malaise dans les musées*, son espoir de voir l'art revenir à des valeurs plus élevées, davantage humaines et moins mercantiles, son espoir semble s'être malheureusement dissipé.

Du temps a passé, plus de vingt ans, et le bilan est sombre. Loin d'avoir pris les directions esquissées dans *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, l'art a continué à suivre une mauvaise pente. Les musées, devenus des sortes de centres commerciaux, l'utilise, en use et en abuse. L'art n'est plus qu'un produit comme un autre. L'uniformisation, le nivellement, le mercantilisme sont la règle. Le ton est celui de l'amertume. « Ce petit livre est né d'un désenchantement »[140] nous annonce d'emblée Jean Clair. Nous sommes dans l'ère du culturel. « La culture est une, le culturel est pluriel. La culture est une qualité, une identité, qui unit et qui élève. Le culturel disperse, éparpille, dégrade, disqualifie (…) »[141] L'on est passé du culte à la culture au culturel, « trois degrés du déclin. »[142]

Le cloisonnement est nécessaire pour un maximum de clarté. Cependant, il faut avoir à l'esprit que sans cesse interfèrent les différents acteurs, les différents secteurs, les différentes acceptions aussi, de l'Art, de l'Histoire, de l'Histoire de l'Art et de l'Homme. L'interaction est permanente et fluctuante, à multiples points de vue. Le ton est donné, en exergue au premier chapitre, par une phrase de Karl Kraus : « Quand le soleil de la culture est bas sur l'horizon, même les nains projettent de grandes ombres. »

Jean Clair reprend le thème du déclin c'est-à-dire le passage du culte à la culture au culturel : « Du culte réduit à la culture, des effigies sacrées des dieux aux simulacres de l'art profane, des œuvres d'art aux déchets des avant-gardes, nous

---

[139] Clair Jean, « Entretien avec Jean Clair, directeur des arts visuels », *Journal des arts*, n°15, Juin 1995, p. 31.
[140] Clair Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, p. 11.
[141] *Ibid*., p. 35.
[142] *Id*.

sommes, en cinquante ans, tombés dans « le culturel ». »[143] Lors d'une émission de France Culture (Répliques par Alain Finkielkraut, le samedi 8 Mars 2008), au cours de laquelle Jean Clair s'exprimait avec Hector Olback, un rapprochement était fait entre ces trois degrés du déclin et l'analyse faite par Roger Caillois de la société du spectacle et de la dimension ludique dans la culture. Pour Caillois, les trois degrés se déclinent ainsi : le sacré se dégrade en profane qui se dégrade en ludique. C'est ce qui ressort de notre organisation occidentale. Le culte, à l'origine des images, évolue en culture au XVIIIe siècle avec les Lumières puis devient culturel dans les années soixante. Tout un vocabulaire exprimant la déchéance est employé à dessein par Jean Clair : « décombres »[144], « abattoir culturel »[145], « décharges »[146], « abjection »[147], « excrétion »[148], « dégoût »[149], « nausée »[150], « basses œuvres. »[151]

Nombre de manifestations, notamment les performances, exacerbent un archaïsme, la part obscure de chacun et un fort penchant régressif. La société n'est plus tenue par un ordre religieux ou politique. Jean Clair pose la question de savoir si le désordre scatologique exhibé peut remplacer la religion et le politique dans le but d'une cohésion sociale ?

« L'art contemporain est à l'image de la société : décadent »[152] dit Jean Clair. L'art et la société souffrent des mêmes maux : « marchandisation, usurpation, instrumentalisation, consumérisme, narcissisme, court-termisme » et des mêmes symptômes : « vulgarité, spéculation, désarroi intellectuel, éducationnel et spirituel ».[153] C'est un processus de déculturation dont nous parle Jean Clair. C'est le thème récurrent de ses ouvrages, *Hubris, la fabrique du monstre dans l'art moderne*, 2002, notamment.

Depuis Marcel Duchamp, la conception de l'œuvre d'art s'est beaucoup modifiée, à tous les sens du terme, dans son élaboration, dans l'idée qu'on se fait de l'œuvre et dans son exposition. Le symbolique cède la place au réel et la représentation à la présentation. L'objet n'est plus élaboré afin de devenir objet-peinture, il est montré tel quel, brut. Et, en fin de compte, ce qui reste s'apparente… à rien. L'art contemporain c'est une disparition de l'art. Peut-être aussi du fait que les piliers de la société, religion et politique, ne jouent plus leur

---

143 Clair Jean, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011, p. 10.
144 *Ibid.*, p. 18.
145 *Ibid.*, p. 60.
146 *Ibid.*, p. 63.
147 *Ibid.*, p. 71.
148 *Id.*
149 *Ibid.*, p. 75.
150 *Ibid.*, p. 75.
151 *Ibid.,* p. 76.
152 Clair Jean, propos recueillis par Denis Lafay, *Acteurs de l'économie*, 19 février 2012.
153 *Ibid.*

rôle et que l'homme, a fortiori l'artiste, se retrouve face au néant ? Ce constat trouve sa source dès les premiers ready-mades de Duchamp. Tout est art. Ainsi que le dira Pierre Restany, on bascule de l'esthétique dans l'éthique. Le comportement, le geste de l'artiste remplacent l'œuvre.

Dans les années 70, des manifestations, demeurées célèbres, telles *Quand les attitudes deviennent forme* dirigée par Harald Szeeman à la Documenta de Cassel en 1972, poursuivent ce processus qui fait du geste de l'artiste un modèle de comportement. C'est à ce moment que « le corps de l'homme prétendit se substituer à ses œuvres. »[154] C'est dans la même lignée que Szeeman parle de « mythologies personnelles » et de « musée des obsessions », concepts illustrés par des artistes comme Christian Boltanski et Jean-Pierre Raynaud notamment. C'est aussi dans la même lignée, que le Body Art et les performances vont œuvrer dans le sens du corps comme support, de Duchamp aux prothèses corporelles de Rebecca Horn ou Stelarc.

L'action, l'objet quotidien basique, l'éphémère sont hissés au rang d'œuvre. Un autre phénomène, qui va de pair avec une société hyperindividualiste et narcissique, est lié à ce nouveau statut de l'art et donc de l'artiste : « la toute-puissance de l'artiste échappant aux lois humaines.[155] » « Chaque homme est un artiste » pour Beuys, « tout est art », « art égale vie », toutes ces formules mettant l'art et la vie au même niveau et ôtant par là même toute transcendance à l'art concourent inévitablement au nivellement voire au n'importe quoi. La question de l'apprentissage pour l'artiste, de l'éducation pour le spectateur se pose en solution.

Parallèlement, l'œuvre d'art tend à devenir un produit commercial comme un autre. « Une étrange oligarchie financière mondialisée, comportant deux ou trois grandes galeries parisiennes et new-yorkaises, deux ou trois maisons de vente, et deux ou trois institutions publiques responsables du patrimoine d'un Etat, décide ainsi de la circulation et de la titrisation d'œuvres d'art qui restent limitées à la production, quasi industrielle, de quatre ou cinq artistes. »[156]

C'est sur ce monopole de la scène artistique par une poignée d'artistes que Jean Clair conclura *L'hiver de la culture.* Ou plutôt sa contrepartie : combien d'artistes « incomparablement plus maltraités que leurs compagnons de la fin de l'autre siècle qu'on avait appelés des artistes « maudits », ont-ils disparu, en effet sacrifiés, dans l'indifférence des pouvoirs supposés les aider, morts sans avoir été

[154] cf. *L'hiver de la culture, op. cit.,* p. 83.
[155] *Ibid.,* p. 116.
[156] *Ibid.,* p. 104.

reconnus, désespérés trop souvent de cette ignorance ? C'est pour eux que ce petit livre aura été écrit. »[157]

Dans *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture,* Yves Jeanneret s'interroge de façon moins viscérale que Jean Clair, mais tout aussi pertinente, sur le musée en tant que lieu de culture, de partage, sur ce qui mérite d'être vu. *La Joconde* œuvre consacrée, évidemment emblématique focalise tous les regards, au détriment d'autres œuvres. Le regard, qu'il soit de l'amateur éclairé ou du touriste culturel, se pose sur *Monna Lisa* et néglige l'œuvre qui la jouxte ou, plus encore, celle qui lui fait face.

La politique culturelle est à l'image de cette focalisation sur quelques œuvres particulières qui ne laissent que peu de chances à d'autres, pourtant proches dans l'espace ou dans le temps. Pour Jean Clair, le n'importe-quoi est davantage le fait d'une stratégie commerciale et politique que d'une carence de véritables artistes. Le n'importe quoi est engendré par la société décadente et engendre à son tour du n'importe quoi. « L'art contemporain est à l'image de la société : décadent ».

Jean-Philippe Domecq est romancier et essayiste. Ses essais sur l'art contemporain et la critique d'art posent un regard polémique et se situent dans cette mouvance critique issue de la « crise de l'art », notamment sa *Trilogie de l'art contemporain, Artistes sans art ?* (1994), *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création* (1999) et *Une nouvelle introduction à l'art du XXè siècle*, 2004. Membre du comité de rédaction de la revue *Esprit*, il signe certains articles assez virulents, repris pour certains de chapitres de sa trilogie sur l'art. Il dresse un bilan sans complaisance sur la création où le culte du nouveau érigé en principe autoalimente l'art actuel et le pousse à la démesure, à la transgression, à l'excès. Les oeuvres ne valent plus que par la caution intellectuelle conférée par la critique. Il y a un asservissement de l'esprit, un aveuglement volontaire nommé passion de la servitude par Domecq qui se demande : « Comment avons-nous pu en arriver là ? »

Dans le premier volume de sa trilogie, *Artistes sans art ?*, Jean-Philippe Domecq remonte à la source, les premières avant-gardes, pour tenter de saisir le pourquoi de la crise actuelle. Le ton est donné dès le départ et le vocabulaire choisi dans un registre polémique, souvent railleur.

Là où Jean Clair exprimait de la colère, Jean-Philippe Domecq a plutôt tendance à la dérision et la critique moqueuse, drôle parfois. Dès les premières lignes le mot « crise » apparaît et la référence à Jean Clair également[158]. La crise actuelle est

[157] *Ibid.*, p. 141.
[158] Domecq Jean-Philippe, *Artistes sans art*, Paris, Esprit, 1994, p. 10.

due au constat d'une « impasse »[159], impasse due aux œuvres mêmes, impasse due aux discours qui ont cautionné ces œuvres.

Pour Jean-Philippe Domecq, « les tenants de l'idéologie dominante »[160] consacrent des œuvres qui ne le méritent pas et monopolisent la parole. S'y opposer, se faire entendre c'est « être traité d'ignorant, de « réactionnaire », d'incompétent philistin »[161]. C'est être « culturellement incorrect. »[162]

Le second paragraphe s'intitule *Diagnostic*, c'est-à-dire d'après le Petit Larousse, *« 1.MED. identification d'une maladie par ses symptômes ».* L'art est non seulement en crise mais en plus malade. Une des causes de l'état moribond de l'art est la politique culturelle française, au niveau muséal, les expositions comme au niveau pédagogique, l'enseignement des arts plastiques.

Une autre cause est le marché international de l'art, avec notamment l'investissement massif dans l'art, valeur refuge, dans les années quatre-vingt, la « création » de mouvements artistiques tels la Figuration Libre ou la Trans-avant-garde pour pallier les insuffisances du marché. Jean-Philippe Domecq aborde la question de la crise de l'art par l'analyse de la crise du marché de l'art, avec à l'appui des exemples d'artistes tenant de « l'art dominant »[163], par un historique à partir des années cinquante à soixante, et finit en posant l'hypothèse suivante : « les œuvres les plus fortes de notre temps ne seraient-elles pas précisément celles qui n'ont fait que croiser l'axe des avant-gardes, sans y rester ? Sans arrêter l'innovation à l'expérimentation. »[164]

Cette analyse est structurelle, le milieu dans lequel l'art est reçu, formelle et esthétique, les nombreux exemples d'œuvres qui soutiennent le discours et, surtout critique par le biais de la critique d'art ou plutôt la critique de la critique d'art. « La critique a une responsabilité intellectuelle »[165] rappelle Jean-Philippe Domecq. Or cette critique est le monopole d'« une critique d'art dominante »[166] qui cautionne des œuvres qui, d'après l'auteur, ne mériteraient pas de l'être. Pour exemple, le tas de charbon ou de goudron, les arcs en fer de Bernar Venet, œuvres qui existent par le discours que l'artiste tient sur elles et par le fait qu'une critique d'art dominante les impose sur la scène artistique internationale.

Jean-Philippe Domecq prend l'exemple d'œuvres minimales de Judd, Flavin, Morris notamment, qui illustrent le « moins d'œuvre, plus de discours », discours

---

159 *Id.*
160 *Id.*
161 *Ibid.*, p. 11.
162 *Ibid.*, p. 9.
163 *Ibid.*, p. 30.
164 *Ibid.*, p. 31.
165 *Ibid.*, p. 20.
166 *Id.*

des artistes, discours des critiques autant de « multiples constructions théoriques »[167] qui, en quelque sorte, suffisent à entériner l'œuvre et son existence. La question soulevée est bien sûr celle du bien-fondé de ces prises de position critiques, à savoir la responsabilité intellectuelle mentionnée plus haut.

La question est aussi, et sans doute surtout, celle qui hante l'art, son histoire ainsi que l'esthétique depuis l'aventure moderne : qu'est-ce qu'une oeuvre d'art ? Qu'elle soit bonne ou pas, belle ou pas n'est plus le problème. Qu'est l'œuvre d'art ? Que dire d'elle ? Qu'a-t-elle à nous transmettre ? Comment l'exposer ? La faire circuler ?

Le ready-made est à l'origine de ces questionnements. En proclamant œuvre d'art un objet quotidien manufacturé, la question de l'art s'est posée avec plus d'acuité que jamais. Domecq propose qu' « après que l'art se soit pris pour sujet toujours plus exclusif de l'art, il est temps de retourner l'autoréférence, pour que l'art se prouve par l'œuvre, et non l'œuvre par une proposition sur ce que peut être l'art. »[168]

L'art moderne va de pair avec l'idée de rupture, puis de surenchère de rupture et par conséquent d'accélération du « rythme de la spéculation intellectuelle. »[169] De rupture en rupture, l'impasse était prévisible. En quête de nouveau, les oeuvres finirent par se déliter, se perdre jusqu'à l'aboutissement que l'on sait, des œuvres insignifiantes, qui tirent leur pouvoir d'existence de l'accréditation des décideurs de l'art, critiques, conservateurs faisant partie de la mouvance dominante. Les exemples de Warhol, Buren et Raynaud, « artistes symptômes »[170], « artistes sans art »[171], auteurs de « retentissantes platitudes[172] » sont cités de manière récurrente.

Andy Warhol est symptomatique de cette alliance, particulièrement réussie, d'un milieu de l'art décideur de tendances, à l'image du milieu de la mode, à une puissante stratégie commerciale. « Warhol et Castelli vont se rendre mondialement célèbres l'un l'autre. Le produit de l'un est l'exact reflet de la technique commerciale de l'autre et réciproquement. C'est la rencontre de l'artiste de la consommation et du marchand de l'art de consommation. »[173] Castelli, ce « Talleyrand des arts [174]» sera aussi le marchand de deux autres artistes Pop,

[167] *Ibid.*, p. 27.
[168] *Ibid.*, p. 28.
[169] *Ibid.*, p. 51.
[170] *Ibid.*, p. 109.
[171] *Ibid.*, p. 115.
[172] *Ibid.*, p. 12.
[173] *Ibid.*, p. 144.
[174] *Ibid.*, p. 152.

James Rosenquist et Claes Oldenburg. L'art est ici « une célébration de l'art établi (…) autrement dit l'art qui domine. »[175]

Avec les exemples d'artistes expressionnistes abstraits, minimalistes ou conceptuels, Jean-Philippe Domecq retrace une histoire de l'art sous l'angle historique certes mais aussi et surtout sous l'angle du discours qui a fait de ces œuvres, et pas forcément à juste titre, des œuvres phares de la modernité. Un nom d'artiste, une signature, une glose efficace et sise dans la mouvance dominante suffisent à nommer œuvres d'art des objets qui n'en sont pas.

Ce premier volume de la trilogie sur l'art contemporain se termine par un chapitre intitulé *Picasso, totem et tabou.* Les maîtres-mots chez Picasso sont innovation et rupture, et ce par différents moyens. « Cette volonté de rupture est, entre autres, une conséquence du traumatisme qu'a connu la peinture lorsqu'apparut la photographie »[176] d'où la recherche de réponses. Tout d'abord, réponse par la couleur à une photographie en noir et blanc, avec le fauvisme par exemple. Quand la photographie passe à la couleur, la peinture est dans la quête fébrile de ce qu'elle pourrait posséder d'exclusif par rapport à la photographie. Cette quête mènera à une peinture « réduite à son essence »[177], le minimalisme. C'est une sorte de « fuite en avant »[178] de la peinture, symbolisée par Picasso et sa remarquable productivité.

« Fuir tout ce qui fut »[179], fuir la figuration que présente la photographie, et celle que présenta la perspective de la Renaissance. Picasso incarne mieux que n'importe quel autre artiste cette obsession provoquée par la photographie. « En réalité, l'essence de la peinture ne fut jamais reproductive, jamais d'imitation, sauf pour la philosophie de l'art.

Avant comme après la photographie, la peinture représente c'est-à-dire abstrait ce qui, dans ce que nous avons devant ou derrière les yeux, les arrête. On pourrait dire que la peinture n'a jamais fait que peindre l'attention. »[180] Mais avant d'en convenir, la peinture a cherché, dans ses multiples avant-gardes, dans ses expérimentations les plus minimalistes et dans son rejet des limites, son essence.

Ce qui a concouru à ce premier volume, Jean-Philippe Domecq nous le dit dans la préface à la deuxième édition du second volume, « c'était d'observer comment la passion de la servitude (…) avait pu à ce point plier l'intelligence critique au service de ce Contemporain devenu critère de jugement esthétique. Que

[175] *Ibid.*, p. 156.
[176] *Ibid.*, p. 247.
[177] *Ibid.*, p. 248.
[178] *Id.*
[179] *Id.*
[180] *Ibid.*, p. 248.

d'ingéniosité et de sophistique – de *théorisme* disais-je – en effet ne fallut-il pas à ceux qui trouvèrent tant d'intérêt intellectuel aux statures d'artistes de pur *Entertainement* qui dominent la scène et la cote internationales ? Il fallut pour cela oublier consciencieusement, entre autres et petites évidences, la distinction entre art et divertissement. »[181]

Dans *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création,* (2004) Jean-Philippe Domecq poursuit la critique de ce qu'il considère impostures artistiques. S'appuyant sur des œuvres, il rejette et les œuvres stériles qui n'en finissent pas d'épuiser le geste originel duchampien et les marchands d'art et autres collectionneurs et, surtout, les commentateurs qui discourent sur ces œuvres leur conférant un intérêt qu'elles n'ont pas.

C'est au conformisme ambiant que s'attaque Jean-Philippe Domecq et, toujours, à la mainmise d'un monde de l'art dominant qui impose ses goûts et ses artistes, à grand renfort de discours auxquels aucun droit de réponse n'est possible car ainsi que le titre le premier chapitre « le débat (est) interdit.»[182]

Certaines œuvres sont intouchables et « parmi les plus cotées et les plus commentées : les cubes de Tony Smith, les colonnes de Robert Morris, les plaques alignées au sol de Carl Andre, les néons agencés de Dan Flavin, les *Shaped Canvas* de Frank Stella, les toiles blanches de Robert Ryman, celles, à l'envers de Baselitz, celles, lacérées, de Fontana, ou la boîte de *Merda d'artista* de Manzoni, les touches à l'identique alignées tous les trente centimètres de Toroni, le carrelage de Raynaud, les rayures de Buren, etc. autant d'œuvres dont chacun reconnaîtra qu'elles ont été effectivement mises en avant sur la scène internationale des dernières décennies.

Leur échantillonnage a pour intérêt de rappeler qu'étant données les formes que ces œuvres proposent, la discussion sur leur évaluation, sur leur promotion et sur leur suprématie dans le monde artistique est permise. Elle ne le fut guère, et elles ont été promues.

Que, sur une aussi longue période (quarante ans), il n'ait pas été possible d'émettre un doute, de faire entendre, par démonstrations publiées, que ces œuvres se signalaient par leur pauvreté de proposition, et que le fait que cette pauvreté ait été voulue ne la réévalue aucunement –voilà qui ne laisse pas d'étonner.

---

[181] *Ibid.*, p. 12.
[182] Domecq Jean-Philippe, *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création*, Calmann-Lévy, 1999, Pocket, 2009, p. 21.

« Quelles que soient les explications qu'on trouvera à ce phénomène d'étouffement idéologique, la chape de plomb appelle toujours, un jour ou l'autre, l'explosion. La révolte intellectuelle était donc prévisible. »[183]

Elle eut lieu au tout début des années quatre-vingt dix, après une décennie pendant laquelle la spéculation financière dans le marché de l'art fit que certains artistes, de l'acabit de ceux mentionnés plus haut, atteignirent des cotes faramineuses.

Jean-Philippe Domecq montre combien tout est inextricablement lié : l'historique des avant-gardes et leur acception de l'Histoire, acception mono-axiale reprise à leur compte par « les porte-voix de la vulgate »[184], leurs caractéristiques inhérentes qui ont engendré les révolutions artistiques mais aussi le fait qu'elles portaient en germe leur propre fin, les rôles des différents protagonistes, l'artiste, l'institution, le marché et le critique.

Son postulat est qu'une « hégémonie idéologique »[185] s'est mise en place, qui décide des œuvres à promouvoir, et interdit tout débat et sape toute opposition. Qui revendique une opinion différente est aussitôt taxé de n'avoir pas saisi la portée de l'œuvre, d'être réactionnaire. « A l'âge démocratique, sera-t-il longtemps tenable de continuer à croire et faire croire que sont ignorants ou demi informés ceux qui pensent autrement ? »[186] Les « détenteurs de la parole officielle » usent de « toutes les méthodes de coercition culturelle que leur conférait leur position dominante dans les revues spécialisées, la presse, les médias, l'organisation des colloques, dans l'enseignement, les commissions d'achat des institutions, les postes directeurs de ces mêmes institutions, etc.»[187] Ils ont tout intérêt à faire bloc et ne laisser aucune brèche par où une résistance, une révolte pourrait s'infiltrer. Le cas échéant, ce serait catastrophique car le fait que les œuvres qu'ils soutiennent « ne sont finalement que le symptôme d'une période creuse. »[188] Ils nient également une « évolution sociologique du public »[189] : le public est ignare et le restera, il n'a pas accès aux œuvres nouvelles, il n'est qu'à se rappeler sa réaction face au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, exposé au Salon des Refusés en 1863 et au « rire de l'imbécillité bourgeoise »[190] décrit par Zola. Jean-Philippe Domecq note à juste titre un renversement de situation à savoir que ceux qui pensent défendre l'avant-garde aujourd'hui « défendent en réalité l'art officiel »[191]

---

[183] *Ibid.*, p. 42.
[184] *Ibid.*, p. 48.
[185] *Ibid.*, p. 50.
[186] *Ibid.*, p. 51.
[187] *Id.*
[188] *Id.*
[189] *Ibid.*, p. 53.
[190] *Ibid.*, p. 44.
[191] *Ibid.*, p. 45.

avec les mêmes méthodes que ceux qui défendaient l'art officiel contre les Refusés.

A la différence de Jean Clair qui a tendance à généraliser le public sous la forme d'une masse abrutie, qui fréquente les musées comme elle irait au supermarché ou à Disneyland, Jean-Philippe Domecq le pense capable de discernement, pour différentes raisons. Tout d'abord car l'éducation artistique est plus importante que jamais et aussi car il a justement conscience de cette vision réactionnaire qu'on a de lui et sait être déjà passé « à côté de Manet et Van Gogh. »[192] Et ce public, ou du moins les amateurs les plus éclairés, ne se culpabilise plus de ne pas accepter le *n'importe quoi.*

Il y a pour Jean-Philippe Domecq « une appréciable proportion de connaisseurs, qui discriminent légitimement entre des œuvres plus ou moins faibles ou fortes. »[193] L'accès de tous à la culture est une évidence. Qu'une culture de masse découle de cet état de fait est patent. Mais surtout, cette égalité du droit de chacun à la culture n'implique pas une égalité quant à la qualité des productions culturelles. « L'accès de tous à la culture n'a jamais impliqué le nivellement des effets qualitatifs des œuvres proposées. »[194]

Jean-Philippe Domecq propose des solutions pour lutter contre « l'intégrisme du Tout-Contemporain, le fanatisme exultant. »[195] Après la *tabula rasa*, mot d'ordre des différentes avant-gardes, il s'agirait de composer à nouveau avec le passé car, quel qu'il soit, le présent et le futur y sont liés. « Aucun de nous ne discerne l'avenir en tournant le dos au passé. L'idéologie des avant-gardes en a fait la preuve par l'échec ; telle fut son erreur d'optique historique. »[196] Reconsidérer le passé et les erreurs commises permettra l'édification, sur d'autres bases, d'œuvres nouvelles. Minimiser la place du discours par rapport à l'œuvre est encore une solution. Le primat de la démarche, l'idée qui fait l'œuvre, la conceptualisation de l'œuvre réduite à un énoncé théorique, cela a tendu à la disparition de l'œuvre, à son effacement derrière un discours. L'œuvre doit reprendre la place qui lui revient et le discours « réaffirmer son rôle d'accompagnement. »[197]

Jean-Philippe Domecq propose de renommer l'art contemporain le Récent'Art. Le terme, il est vrai, est problématique. Que signifie contemporain ? Chaque artiste est contemporain de l'époque dans laquelle il vit et les œuvres qu'il crée sont contemporaines de l'époque où elles ont vu le jour. Il s'agit là de contemporanéité.

---

[192] *Ibid.*, p. 54.
[193] *Ibid.*, p. 56.
[194] *Ibid.*, p. 211.
[195] *Ibid.*, p. 172.
[196] *Ibid.*, p. 177.
[197] *Ibid.*, p. 178.

Dire de l'art qu'il est contemporain c'est déjà impliquer une notion d'avant-garde, donc de rupture, et surtout une notion de provocation.

L'art contemporain est l'art qui dérange, qui perturbe, qui choque. Une nature morte de facture classique peinte en 2013 ne sera pas qualifiée d'œuvre d'art contemporain à la différence d'une installation, d'une mise en scène d'objets. « Le Récent a remplacé les trois termes qui jusque-là condensaient l'effet de l'art : le Beau, le Sublime et (…) l'Intense. »[198] Pour sortir de l'impasse dans laquelle se trouve l'art, le Récent'Art, il lui faut se détacher des contingences propres à l'idéologie d'avant-garde : « l'interdit du passé » et « l'obligation de l'avenir. »[199]

L'art a rejeté le métier, a rejeté le style, puis la forme pour finalement rejeter l'œuvre elle-même. La question de Duchamp se demandant comment faire une œuvre qui ne soit pas d'art a, depuis, hanté la création. La réflexion esthétique n'a cessé de questionner l'essence de l'art et la production de l'artiste a été envisagée en tant que démarche, non en tant qu'œuvre. Le corollaire est que « l'œuvre devenue secondaire, la communication de la démarche a pris le pas sur l'élaboration de l'œuvre (…) On a donc assisté au triomphe de la définition institutionnelle de l'art –qui est, au mieux, la définition la plus auto-ironique et, dans les faits, la plus limitée de l'art. »[200] L'ironie est aussi dans le fait qu'auparavant les avant-gardes rejetaient précisément le musée, l'institution pour légitimer leurs productions. Aujourd'hui, les artistes rêvent de se voir consacrés et l'entrée au musée est le symbole par excellence de la réussite. Car hors-cadre et hors-limite, l'art a besoin du cadre muséal pour exister. A l'origine de tout ce n'importe quoi, de ces inversions non seulement de tendances mais de valeurs, « à l'origine du dés-oeuvrement et de la substitution de la démarche à l'œuvre, il y a évidemment le ready-made duchampien. De cette révolution artistique, il semble impossible aujourd'hui de faire un examen critique qui ne souscrive a priori au paradigme inauguré par Duchamp.

Pourtant, de 1913 à nos jours, du premier ready-made au ready-made de ready-made façon Bertrand Lavier (le frigidaire sur coffre-fort), il y a plus de trois quarts de siècle. »[201] Quand Duchamp introduisit l'*Urinoir* au musée, il posait la question de la définition de l'art. Il posait aussi la question de l'institution face à l'œuvre : n'importe quel objet qui entre au musée, cautionné par lui, est-il nécessairement une œuvre d'art ? « Le ready-made est la première œuvre à donner au musée, tout en contestant celui-ci en tant qu'institution, la valeur de cadre à lui seul. »[202]

---

[198] *Ibid.*, p. 191.
[199] *Ibid.*, p. 199.
[200] *Ibid.*, p. 224.
[201] *Ibid.*, p. 227.
[202] *Ibid.*, p. 229.

Le ready-made c'est la présence réelle, directe de l'objet. On passe de la représentation à la présentation.

Pour Jean-Philippe Domecq, « le parti pris esthétique de la Présentation, depuis le ready-made, est un pari perdu. »[203] Pari perdu car l'œuvre véritable est celle capable en se présentant de représenter, « parce qu'elle inclut une forme créée, mise en oeuvre littéralement. En vertu de cette forme, l'objet d'art se présente de lui-même. »[204]

C'est aussi ce point qu'il faut repenser comme solution possible à l'impasse dans laquelle se trouve l'art. Travail de réflexion, travail de fond sur l'art, sur la Représentation en général, sur ce qui fut fait afin de pouvoir imaginer ce qui va se faire dans le futur, ce travail doit faire que nous revenions « à une conception de l'œuvre comme objet de contemplation. »[205] La contemplation, mise à mal dans une société qui n'a plus le temps, est pourtant un paramètre fondamental de l'art et de l'esthétique. La contemplation exige un rapport au temps différent de ce qu'« une société rythmée par la concurrence technicisée impose à notre être. »[206]

C'est, entre autres choses, ce rapport au temps que Jean-Philippe Domecq va étudier dans le troisième volume de la trilogie, *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle.* Il reprendra également la question de la représentation, auparavant abordée, en l'affrontant aux nouvelles techniques de l'image.

L'apport de l'abstraction est également étudié. L'essentiel de ce troisième volet réside en l'étude de ce que Domecq appelle « la Part Autre » c'est-à-dire l'apport des autres civilisations, de l'« art des fous » et surtout de l'inconscient. La question de la critique, du rôle qu'elle a à jouer, est un leitmotiv de ce volume, comme il l'était dans les précédents.

Jean-Philippe Domecq n'a de cesse de critiquer cette critique qui compose une hégémonie culturelle coercitive, qui encense des œuvres et des artistes qui ne méritent pas de l'être, qui joue le jeu du marché de l'art et de valeurs qui devraient être étrangères à toute œuvre digne de ce nom. Une grande partie de l'art contemporain ne doit son existence qu'à la caution que lui apporte la critique.

Dans la postface *L'art du contemporain est terminé,* écrite en 2010, Domecq retrace en quelques lignes son combat depuis le premier volume datant de 1994, réaffirme sa pensée : « je maintiens que les œuvres et démarches des artistes dont j'ai fait la critique dans mes trois livres –Warhol, Serra, Beuys, Ryman, Buren,

---

[203] *Ibid.,* p. 248.
[204] *Ibid.,* p. 249.
[205] *Ibid.,* p. 250.
[206] *Id.*

Boltanski, Raynaud, Koons, Hirst, etc…etc.., soit la plupart des icônes du marché critique – ne sont pas tout à fait rien mais ne sont pas grand-chose, donc pourquoi en a-t-on fait tant, pourquoi même en parle-t-on encore ? »[207] Ces artistes sont les artistes de « l'art sur l'art » qui engendre un « circuit fermé entre émission et réception, entre artistes programmés/programmateurs et critiques inducteurs/déducteurs, et donc, à l'intérieur du processus créatif, entre l'intention théorique de l'artiste et l'illustration pratique de son œuvre, (ce qui) a logiquement engendré un appauvrissement de l'intelligence du « faire » artistique, réduit à illustrer des idées. »[208]

Cette période de l'art dit contemporain est celle qui s'étend depuis les années 1970. Elle est « période de fermeture de l'œil et de l'esprit par l'art. »[209] L'auteur fait s'achever cette période en 2008, à la mi-Septembre pour être précis, par « l'exacte concomitance, sur deux jours, entre la chute de la spéculation financière, qui a sans doute inauguré le XXIe siècle, et l'apogée friquée d'une autre spéculation, celle, marchande et intellectuelle, sur l'art dit contemporain, symbolisée par la vente publique à prix d'or du bien nommé *Veau d'Or* (un nouveau veau, oui, en coupe dans du formol sous plexiglas) de Damien Hirst, un des deux ou trois artistes aux œuvres les plus insignifiantes et cotées. »[210]

La crise est à présent évidente, de nouvelles attitudes critiques émergent et autre chose peut advenir. Ou revenir, ainsi l'énigme de l'art qui nous révèle ce que sans sa médiation nous n'aurions vu, à l'instar de la formule de Klee pour qui « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », et que « nous paraisse vraie une vision que nous n'avions jamais eue jusque-là. »[211]

Jean Clair et Jean-Philippe Domecq abordent sensiblement les mêmes thèmes, la marchandisation de la culture, l'inanité de la création plastique contemporaine, l'uniformisation des musées et de leurs visiteurs, corollairement l'asservissement de la pensée et son abêtissement.

Mais ces thèmes sont traités différemment. Au vitriol chez l'un comme chez l'autre mais d'une façon peut-être plus « contemplative » et « intellectuelle » chez Jean Clair qui ne propose pas forcément de solutions pour sortir de cette crise de l'art et de la civilisation, et d'une façon plus agressive, plus frontale chez Jean-Philippe Domecq qui laisse cependant entrevoir une forme d'espoir et un devenir possible pour l'art, s'il écarte le conformisme ambiant et la marchandisation de ses productions.

---

[207] Domecq Jean-Philippe, *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, Paris, Pocket, 2011, p. 236.
[208] *Ibid.*, p. 87.
[209] *Ibid.*, p. 238.
[210] *Ibid.*, pp. 240-241.
[211] *Ibid.*, p. 101.

D'autres textes vont dans le sens des écrits de Jean Clair et Jean-Philippe Domecq. Un entretien entre Dominique Païni et Guy Scarpetta dans *Art Press,* en 1986, a pour titre *« De la mort de l'art à la mode de l'art et comment s'en sortir »,* Pierre Gaudibert et Henri Cueco publient *L'arène de l'art* (galilée, Paris, 1988). *« Alors crise ou pas crise ? »* questionne *Beaux-Arts Magazine* en 1990 tandis qu'Yves Michaud publie *l'artiste et les commissaires* et Philippe Simonnot *Doll'Art.* Dans *L'événement du jeudi,* on peut lire en 1992 un article de Jean-François Held qui s'intitule *Les impostures de la modernité.*

Le texte le plus marquant est celui de Jean Baudrillard publié le 20 Mai 1996 dans *Libération,* intitulé *Le complot de l'art*[212]*.* Jean Baudrillard donne le ton dès le départ en comparant l'art contemporain et la pornographie.

« Si dans la pornographie ambiante s'est perdue l'illusion du désir, dans l'art contemporain s'est perdu le désir de l'illusion (…) au profit d'une élévation de toutes choses à la banalité esthétique, et qui donc est devenu transesthétique. » Jean Baudrillard parle d'un « complot de l'art » : l'art joue avec tout ce qui est bas, vil, sale, médiocre et érige ces qualificatifs triviaux en valeur, en esthétique et en idéologie. L'art contemporain est un art plein de duplicité : il « revendique la nullité, l'insignifiance, le non-sens » alors qu'il est déjà nul et insignifiant et « il prétend se sublimer en passant au niveau second et ironique de l'art ».

Cette duplicité revêt un autre aspect : « c'est, par le bluff à la nullité, de forcer les gens, a contrario, à donner de l'importance et du crédit à tout cela, sous le prétexte qu'il n'est pas possible que ce soit aussi nul, et que ça doit cacher quelque chose. » Le jugement esthétique est impossible et l'art contemporain joue de cette brèche. Il est à noter que pour Jean Baudrillard la notion d'art contemporain est une notion en quelque sorte générique: est art contemporain tout ce qui se fait en art depuis plusieurs décennies déjà et tout ce que recouvre ce terme d'art contemporain symbolise une création nulle, abjecte, pornographique, insignifiante. Et, de même que Jean-Philippe Domecq faisant un « diagnostic »[213] de l'art malade, Jean Baudrillard parle des « métastases du discours sur l'art. » Bref, l'art se porte plus que mal. L'art est moribond.

Et la liste est longue à la fin du XXe siècle de ces textes et articles sur la crise de l'art contemporain, sur sa perte de pertinence, de sens, d'intérêt, sa vénalité, sa vanité et son auto-complaisance. Mais n'en fut-il pas de même au siècle précédent ?

En 1921, Elie Faure, dans une conférence qu'il prononce à la galerie Giroux, à Bruxelles, ne déclare-t-il pas que « la peinture est finie » ? Il s'en prend aux

[212] Baudrillard Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 Mai 1996.
[213] Domecq Jean-Philippe, *Artistes sans art*, Paris, Esprit, 1994, p. 14.

marchands qui commercialisent des tableaux en série, à l'image de l'industrie. Il compare Paris à une foire de la peinture. Il dénonce la course à la renommée, les « esthétiques roulant les unes sur les autres » et parle de mode à propos de l'art.

Aujourd'hui, pour nous, les années Vingt, c'est l'Abstraction, le Constructivisme, Dada et le Surréalisme. C'est l'avant-garde par excellence. Cette même année 1921, on exposa pour la première fois à Paris les œuvres de Max Ernst. La presse fut indignée. On avait affaire à un fumiste.

En 1937, Julien Benda dans *La trahison des clercs* n'exposait-il pas le refus des valeurs universelles et l'asservissement du spirituel au temporel ? Freud ne nous parle-t-il pas d'un *Malaise dans la civilisation* (1929), civilisation dans laquelle l'art serait une satisfaction substitutive face aux difficultés de la vie ? Cette « ère du vide » que nous traversons n'est-elle pas assimilable à l'ennui que connut le XIXè siècle, ennui défini par Schopenhauer comme le mal qui rongeait l'époque et que nous ressentons au travers de *L'éducation sentimentale* de Flaubert ? Le Romantisme ne prônait-il pas la subjectivité, une écoute narcissique des sentiments et états d'âme ? Quant au mot « philistin » n'est-il pas apparu en Allemagne au XIXè siècle pour désigner un état d'esprit considérant tout du point de vue de l'utile ?

Jean Clair et Jean-Philippe Domecq sont intéressants en tant que porte-paroles d'un courant de pensée dans un contexte donné. « C'est vrai, il y a de tout partout et c'est le règne du n'importe quoi, mais j'ai le droit de porter des jugements de valeur et de dire que ça c'est mauvais et que ça, en revanche, c'est bien, c'est –il faut le dire et pourquoi en avoir peur-- beau. Il y a trop d'images, trop de couleurs, trop de formes, trop de styles, mais je peux me fabriquer mon musée personnel. »[214] C'est là que peut s'exprimer la conviction de chacun. Les réflexions de Jean Clair ou de Jean-Philippe Domecq qui jouent avec une provocation certaine sont-elles propres à notre époque ? Ce type de position n'est-il pas une constante à chaque période donnée, sorte de contre-pouvoir, par là même salutaire et intéressant car polémique et source de débats ?

L'Age d'Or, tellement regretté par Jean Clair, d'un temps béni où le savoir-faire et le métier étaient la base du travail artistique, ne ressortit-il pas d'une espèce de nostalgie, d'un « avant » forcément meilleur que l' « aujourd'hui » ? Ces réflexions nous intéressent en ce qu'elles sont ancrées dans un contexte donné, qu'elles éclairent, d'un point de vue non généralisable mais néanmoins représentatif, la création contemporaine et un certain regard porté sur son esthétique et ce qu'elle véhicule.

[214] Molino Jean, « L'art d'aujourd'hui », *Esprit*, n°7-8, Juillet-Août 1991, p. 107.

Mais il est toutefois possible de porter un autre regard et un autre jugement sur l'art contemporain et la société qui l'engendre. Généralement, on a tendance à opposer Jean Clair et Jean-Philippe Domecq à Philippe Dagen, universitaire, critique, auteur de *La haine de l'art* (1997) et Yves Michaud, philosophe et critique, auteur de *L'artiste et les commissaires* (1989) et surtout de *La crise de l'art contemporain* (1997).

Ils sont en effet les tenants principaux de la querelle sur l'art contemporain qui a sévi dans les années quatre-vingt dix, querelle qui débute en 1991 avec « L'art d'aujourd'hui » de la revue *Esprit* relayée par *Télérama, Le Figaro, L'événement du Jeudi* jusqu'à l'article de Baudrillard *« Le complot de l'art ».*

La crise de l'art contemporain est un fait sur lequel nous nous arrêterons dans la partie suivante. Nous avons préféré ouvrir le débat, prendre des points de vue autres, qui élargissent l'horizon et la réflexion, plutôt que confronter les mots des détracteurs aux mots des partisans de l'art contemporain, ce qui, finalement, ne présente guère d'intérêt.

Nous avons choisi de montrer qu'un autre mode d'appréhension de l'art est possible, avec, à l'appui, les pensées et attitudes engagées de Pierre Restany et Alain Jouffroy. Ils ne font pas partie à proprement parler de la querelle de l'art contemporain mais n'hésitent pas à se manifester quand cela leur semble nécessaire. Ils nous offrent une autre façon d'envisager l'art contemporain. Tous deux critiques, donc distanciés, mais aussi partie prenante de la création en train de se faire, plus qu'impliqués dans la création contemporaine car fondateurs de groupes d'artistes, artiste lui-même pour Alain Jouffroy, ils apportent une vision passionnée donc passionnante de l'art de l'objet, loin du désabusement, des querelles de clocher et des récurrences pessimistes.

Né en 1930, Pierre Restany fait des études de lettres et obtient un diplôme d'études supérieures d'esthétique et d'histoire de l'art. Il fait ses débuts de critique d'art, dès 1952, dans la revue *Cimaise*.

Après s'être intéressé à l'Abstraction Lyrique, Pierre Restany, suite à une rencontre décisive avec Yves Klein en 1955, fonde le groupe des Nouveaux Réalistes, en 1960. L'Abstraction Lyrique est une réponse, en quelque sorte un second souffle pour l'esprit Dada, stoppé par le Surréalisme et son caractère systématique. Le fait que Dada ait été court-circuité par le Surréalisme a sans doute été, à terme, salutaire : Dada a ainsi préservé ses caractéristiques d'origine, sa *négativité*, son esprit de révolte et n'a cédé ni au dogmatisme, ni à la systématisation. C'est ainsi qu'il peut resurgir après la seconde guerre mondiale, moment où décline le surréalisme.

Les artistes de l'Abstraction Lyrique sont confrontés à des problèmes de vocabulaire plastique, d'attitude quant à l'acte de peindre et de « dogmatisme des idéologies. »[215] « Conscients de la nécessité d'une complète révision des valeurs », ils « devaient fatalement avoir recours à la référence dadaïste, la négativité parfaite, demeurée en soi pure de tout ferment de motivation (…) Dada qui avait abattu toutes les hiérarchies de valeur établies, tous les critères du jugement esthétique classique, devenait la table rase, le point de départ d'une construction *ex nihilo* (…) L'Abstraction Lyrique dans sa quête d'une expressivité directe et totale ne pouvait tolérer le frein d'aucun impératif catégorique, l'obstacle d'aucun système de valeurs préétablies : le zéro dada lui laissait le champ libre (…) Dada, symbole d'un *anti-art* qui avait constitué l'un des préalables au surréalisme, devenait la caution d'un *art autre,* et d'une manière générale, de l'abstraction lyrique. »[216] Mais l'Abstraction Lyrique s'est assez vite sclérosée. Les gestes se sont formalisés, automatisés et vidés de leur sens et substance.

C'est un futur nouveau réaliste qui permit de sortir de cette impasse : Arman et ses *Allures d'objets* en 1960. Des objets choisis par l'artiste, sont recouverts d'encre puis projetés sur une feuille. Le choix de l'objet est conscient, la projection laisse place à l'aléatoire. « L'objet, une fois lâché reprend une part de sa liberté. Vivant entre les mains du peintre, il retourne à l'inerte dès qu'il échappe à celui qui l'a choisi et qui l'a lancé. Les plus exactes prévisions de l'expérience peuvent être anéanties par l'intervention d'un impondérable élément. A la volonté de l'homme vient se heurter la raison de l'objet. »[217]

C'est là qu'intervient un point essentiel de la propre appréhension de l'art de Pierre Restany, sur un plan particulier, et de la démarche artistique qui l'intéresse, sur le plan général : « Admettre, dans la totale expression de soi, ce relais objectif, c'est introduire la sociologie tout entière au sein de la phénoménologie de l'acte créateur. La sociologie désormais vient au secours du hasard : ce relais objectif sauvegarde la marge d'imprévu nécessaire entre la fin et les moyens. »[218]

Cette importante prise en compte sociologique, l'usure éprouvée des langages plastiques, des styles sont les bases sur lesquelles va s'ériger le Nouveau Réalisme.

On parle souvent du Nouveau réalisme en tant que groupe. Il nous semble plus juste de parler de mouvement, le Nouveau Réalisme étant constitué d'individualités et sa force lui venant de la somme de ces individualités qui créent chacune pour soi. La psychologie du mouvement est complexe, son existence

---

[215] Restany Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Transédition, 2007, p. 11.
[216] *Ibid.*, pp. 12-13.
[217] *Ibid.*, p. 15.
[218] *Id.*

aussi. Les artistes ne sont pas les mêmes à l'origine du groupe, en 1960, et lors de sa dissolution en 1970. Et, si les Nouveaux Réalistes comptent treize artistes, seulement neuf en ont signé la déclaration de fondation, au domicile d'Yves Klein, le 27 Octobre 1960 ; ce sont Arman, César, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely, Villeglé. S'y adjoindront Christo, Deschamps, Niki de Saint-Phalle et Rotella. Le va-et-vient des artistes, les incertitudes quant à certaines dates ne sont pas pour réduire les difficultés d'analyse. La cohésion du Nouveau Réalisme est davantage le fait de Pierre Restany, le fondateur, que des membres qui le constituent.

Le point de départ du mouvement est la prise en compte d'une réalité sociale et économique nouvelle. Il est important de rappeler qu'au moment où le mouvement du Nouveau Réalisme apparaît, la scène artistique française jusqu'alors hégémonique, a perdu son statut au profit des Etats-Unis. L'utilisation de l'objet chez les néo-dadaïstes américains n'a pas le sens qu'elle revêt chez les Nouveaux Réalistes. Des artistes tels Rauschenberg pratiquent l'objet en réaction à l'expressionnisme abstrait qui tend à se scléroser et, surtout, en l'intégrant dans un espace pictural traditionnel alors qu'un César, par exemple, adopte une démarche plus radicale dans laquelle l'objet est utilisé en tant que tel.

L'objet nouveau réaliste revendique une présentation directe. « Dans une époque de consommation, de boom économique et d'aventure technologique, le Nouveau Réalisme voulait dire aussi qu'il existait des artistes capables d'assumer la métaphore du pouvoir et de la société de consommation. »[219]

Les Nouveaux Réalistes désirent « avoir les pieds sur terre »[220], tourner le dos à des mouvements comme l'Abstraction Lyrique, considérée comme un art un peu lâche, n'ayant pas le courage d'affronter la réalité.

Les Nouveaux Réalistes veulent faire entrer le réel dans l'art. Ils se réclament de Marcel Duchamp qui « le premier, a procédé au baptême artistique de l'objet (…) et nous fait voir la beauté de l'article industriel en série. »[221]

Avec le Nouveau réalisme, la prise en compte du réel ou, selon l'expression de Pierre Restany, « l'appropriation directe du réel »[222] se fait grâce à l'objet. « Le Nouveau Réalisme est effectivement un phénomène d'exaltation métaphorique de l'objet. C'est ce qui le caractérise. C'est en s'emparant de l'objet qu'il a pu se placer sur un autre terrain que celui de la peinture et refléter la structure socio-économique et culturelle de son époque. Le Nouveau Réalisme est une vision du

---

[219] Restany Pierre, « La prise en compte d'une situation nouvelle », *1960 : les Nouveaux Réalistes*, Paris, MNAM, 1986, p. 19.
[220] *Id.*
[221] *Id.*
[222] *Ibid.*, p. 21.

monde où l'objet a une place centrale.»[223] C'est en cela que le Nouveau Réalisme diffère de Dada et du Surréalisme qui utilisaient l'objet sous forme de contrepoint à la peinture, en signe de rupture ou simplement pour le détourner de sa fonction.

Pour le Nouveau Réalisme, l'objet est présenté sous son aspect sociologique, témoin et acteur de la société de consommation. Cette prise en compte du réel amène à repenser l'insertion de l'art dans la société et la relation de l'artiste au marché.

De Mai 68, source de réflexion sociologique et d'action contre la politique culturelle en vigueur, découlera la publication de deux ouvrages *Le Petit Livre Rouge de la Révolution Picturale* et le *Libre Blanc de l'Art Total.*

Dans la même logique de pensée, Pierre Restany soutiendra l'art sociologique. Il atteste, le 11 Octobre 1977, par un certificat que le mètre carré artistique de Fred Forest est bien une œuvre d'art, manifestation qui se situe dans la lignée du nouveau réaliste Yves Klein et de ses certificats des *Zones de Sensibilité Picturale immatérielle* (1959).

Il soutiendra également par la suite les artistes dont le domaine de prédilection est l'environnement et l'urbanisme et collaborera avec la revue d'architecture et de design *Domus* après une rencontre décisive avec Dani Karavan.

C'est donc toujours, par des voies diverses, la problématique de l'art dans la ville, dans l'espace public qui est privilégiée, la façon de réconcilier esthétique et urbanisme, ainsi que la réflexion sur les objets et structures sociologiques de l'art contemporain.

Le design intervient comme autre vie de l'objet et deviendra, avec l'urbanisme, un axe de recherche majeur pour Pierre Restany, ainsi que la question de la nature et notamment de son équilibre avec la culture. *L'autre face de l'art,* 1979, débute avec ces mots : « Tout mon discours serait privé de sens, si Marcel Duchamp, passant à travers le miroir du réel, ne nous avait dévoilé d'un seul coup entre 1913 (la *Roue de bicyclette*) et 1914 (le *Porte-Bouteilles*) l'autre face de l'art. »[224]

Pierre Restany retrace l'histoire de la fonction déviante de l'art contemporain, depuis 1913. Fonction déviante de l'imagination depuis Marcel Duchamp et Dada notamment, fonction déviante de l'expansion de l'art hors des frontières traditionnelles du genre, des techniques, des matériaux, fonction déviante encore due aux multiples métamorphoses de l'art « du collage au décollage et à la poésie

---

[223] *Id.*

[224] Restany Pierre, *L'autre face de l'art*, Paris, Galilée, 1979, p. 13.

visuelle, des environnements et du happening au land art et au body art (…), du plein au vide, de l'objet au concept. »[225]

Dans ce texte, Pierre Restany expose l'histoire de l'art telle que Marcel Duchamp l'a inaugurée avec le ready-made, le basculement de l'esthétique dans l'éthique, conséquence du geste duchampien, l'art devenant problème moral, et sa pensée critique.

Il esquisse aussi le projet de l'avenir. « Il ne nous reste plus d'ici l'an 2000 qu'à guetter les symptômes annonciateurs de la revanche de l'esprit sur la forme, des alchimistes sur les mathématiciens, de l'avènement d'un humanisme de synthèse mainteneur du double sens des choses. La fonction déviante doit se servir de nouveaux mots et de nouveaux objets pour retrouver les pratiques immémoriales du jeu de la vie et du hasard (…)

L'autre face de l'art en cette fin de siècle sera d'un symbolisme sans cesse plus exigeant dans son idéalisme profond. Symbolisme de l'effusion, libéré et libérateur : les symboles idéalistes, au delà du carcan des métaphores chercheront à s'enraciner toujours plus profondément dans le réel. Ni le surréalisme, ni a fortiori le réalisme ne sont le réel, mais bien la nature, dans son fondement et son essence.

On sent ainsi se profiler à l'horizon du troisième millénaire l'intuition néo-spiritualiste d'un **naturalisme intégral**, gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, de penser et d'agir : un panthéisme de la sensibilité, ultime recours de l'humanisme de synthèse et bientôt son dépassement. La civilisation judéo-chrétienne aura cessé dès lors d'avoir réponse à tout. »[226]

Ce qui est intéressant, en plus des propos à proprement parler tenus par Pierre Restany, et concernant l'histoire de l'art du XXe siècle, c'est l'état d'esprit qui émane de ce texte, ou d'autres qu'il a pu écrire. Cet état d'esprit est en quelque sorte la marque de fabrique de Pierre Restany : résolument engagé et critique, il est foncièrement optimiste et exalté.

Loin du *no future*, Pierre Restany, s'il connaît le passé et l'analyse, laisse ses propos ouvert sur des lendemains sinon chantants du moins riches de possibles. Il faut dire que le regard qu'il porte est un regard que l'on pourrait qualifier de panoramique. Il ne se cantonne pas à une exégèse stricte de l'art, de son histoire.

L'art fait partie d'une vision globale portée sur la société, les activités humaines en général. En témoigne le *Manifeste de Rio Negro* (Juillet-Août 1978), rédigé en

[225] *Ibid.*, 4e de couverture.
[226] *Ibid.*, p. 155.

pleine forêt amazonienne, où il se réfère à un naturalisme intégral. C'est une réponse objective, synthétique, planétaire aux questions que l'art se pose sur son existence et sa fonction ainsi qu'une définition du rapport nature-culture. Il oppose le naturalisme au réalisme, « métaphore du pouvoir ». « Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. »

Ce naturalisme est une réponse à la « tyrannie de l'objet » qui sévit depuis des siècles mais qui a culminé avec la société de consommation, cause de la dématérialisation, de la conceptualisation de l'art qui ne parvient plus à justifier son existence. Il est aussi une réponse à la pollution, non de l'eau et de l'air mais « la pollution subjective, la pollution des sens et du cerveau. » Et l'Amazone est le symbole sur notre planète de « l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale. »

Là encore, Pierre Restany soulève des questions, critique des états de fait mais propose des solutions. Ainsi « le naturalisme intégral (…) se présente aujourd'hui comme une option ouverte, un fil directeur dans le chaos de l'art actuel. » Il est ce qui conduit « vers une seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale ».

La découverte des théories de Mandelbrot l'amène à s'intéresser à l'art fractal. Avec Carlos Ginzburg, et s'appuyant sur les idées d'hybridation de Bruno Latour, il monte à New York, en 2001, l'exposition collective *Ecologie Politique.*

Pierre Restany poursuit sa réflexion sur les rapports du monde de l'art et de la production, tout en affinant l'idée de « fonction de déviance » dans les *Objets-Plus* (1989).

Les *Objets-Plus,* c'est la plus-value sémantique et culturelle qui s'attache à l'objet industriel dès lors qu'il entre dans le domaine de l'art. Pierre Restany s'interroge sur ce qui, alors, peut être considéré comme un *objet-plus*, au même titre que les *objets-plus* de Marcel Duchamp (la *Roue de bicyclette*), César (les *Compressions*) et Andy Warhol (le report photographique) en leur temps. La théorie des *objets-plus* permet également à Pierre Restany de faire le lien entre des générations différentes d'artistes, de Marcel Duchamp à Bertrand Lavier ou Jeff Koons et d'ouvrir des perspectives positives sur l'avenir de la société post-industrielle.

En 1989, Pierre Restany dépose aux archives de la critique d'art une part importante de sa bibliothèque, de ses documents de travail et de ses écrits. C'est un fonds très complet qui va de 1955 au début des années 1990. Ces archives témoignent d'une réflexion active, axée sur la sociologie, sur les problèmes structurels de l'art contemporain.

En 1990, *60/90, Trente ans de Nouveau Réalisme* est publié. Loin d'être une simple commémoration à la gloire du Nouveau Réalisme, ce texte revient en une première partie, *Nouveau Réalisme et Pop Art,* sur les relations et échanges artistiques entre Paris et New York. Puis il reprend les bases qui ont présidé à la fondation du groupe et réexamine à l'aune du chemin parcouru les relations de l'art et de la société durant ces trois décennies qui ont vu le passage d'une société de consommation à une ère post-industrielle.

En 1991, une exposition intitulée *Le cœur et la raison*, sur l'initiative de Françoise Daniel, en hommage à Pierre Restany rend compte de son activité de critique : la fondation du Nouveau Réalisme, ses manifestes, les artistes du mouvement, ses thèmes de prédilection. L'accent est mis sur la propension du critique à écouter les artistes, à éventuellement prendre part à leur activité créatrice, pour mieux écouter le monde qui l'environne.

L'art est le fondement, la base d'une réflexion globale sur le monde, sur l'Homme. L'exposition montre les artistes défendus par Pierre Restany, durant trois décennies. Une vidéo permet de voir, et surtout d'entendre Pierre Restany parler de sa conviction quant au rôle essentiel du critique qui est de communiquer, avec les artistes tout d'abord, pour ensuite transmettre leurs paroles plus largement. Il insiste aussi sur le fait qu'un objet de musée est un objet de communication donc un objet de vie. Et l'on retrouve là ce désir profond de correspondances entre les choses, les objets et les êtres, auquel on peut parfois trouver des accents mystiques et messianiques mais qui est surtout fondamentalement humaniste.

Nommé en 1999 président du Site de création contemporaine du Palais de Tokyo, Pierre Restany poursuit ce qu'il a toujours fait : soutenir et promouvoir les jeunes artistes. Il ne parle pas de crise de l'art mais il saisit, bien évidemment, la crise de la peinture, de l'image. Là encore, il ne crie ni au scandale, ni à l'échec. Non, il entrevoit la solution, la voie à suivre et c'est par la communication que l'art, et donc le monde, sortiront de l'impasse. Il attend aussi beaucoup de l'électronique et de ses possibilités d'intervention sur l'image. Pour Pierre Restany, l'aventure de l'objet n'est pas terminée. Il faut voir, ou plutôt savoir voir, écouter et amorcer les virages nécessaires à l'évolution. Ce n'est pas renoncer ou trahir ses idéaux qu'avancer, voir devant, prévoir, c'est faire acte de persévérance, d'une sorte de foi aussi, la croyance en ses propres choix et désirs.

En 2006, un colloque intitulé *Le demi-siècle de Pierre Restany,* à l'INHA (institut national d'histoire de l'art), part de l'hypothèse suivante : à travers les écrits, l'activité, les réseaux, bref à travers la biographie et la bibliographie de Pierre Restany, il est possible de restituer une histoire de l'art de la seconde moitié du XXè siècle. Une histoire de l'art sans doute incomplète, un point de vue personnel, mais toujours enthousiaste et qui nous éclaire sur les combats d'un homme, libre-

penseur, et d'une manière plus générale sur les combats de son époque, son engagement, sincère et entier, dans l'art et tout particulièrement dans l'aventure qui nous intéresse ici, l'aventure de l'objet.

Alain Jouffroy, « comment cerner un tel individu ? Alain Jouffroy est partout poète, voyageur, lecteur, critique d'art, arpenteur des grèves, épistolier, bricoleur d'outils, créateur de revues, observateur du quotidien, rassembleur, haut parleur, vivant et curieux de tout ce qui survient et sort de l'ordinaire, auteur de dizaines de livres, de centaines de préfaces, mémorialiste clandestin de la modernité, ami de Breton, de Duchamp, d'Aragon, de Michaux, de Matta, de Ginsberg, il aime la musique, le cinéma et le théâtre, il est photographe, utopiste encyclopédique, joueur, écrivain, familier des mers et des routes du monde, il est présent, amateur de Bordeaux, romancier et poète de la vie ici bas… »[227]

Alain Jouffroy est tout cela ; il porte sur l'objet et sur la création en général, un regard personnel, libre, sans concessions mais confiant. Son influence dans l'art d'avant-garde se fait sentir dès les années soixante. Il tisse des liens dès les années cinquante avec des artistes américains, Robert Rauschenberg, Jim Dine par exemple, qu'il est l'un des premiers à introduire et diffuser en France.

Entre 1960 et 1961, il monte avec Jean-Jacques Lebel les *Anti-Procès.* L'*Anti-Procès 3*, Milan, 1961, regroupe environ quarante artistes dont Adami, Brauner, Hains, Jouffroy et Lebel eux-mêmes. Certaines œuvres seront prises par la Préfecture de police, la Questura, car offensantes pour la pudeur et la religion de l'Etat.

C'est en 1965, à l'occasion d'un cycle d'expositions présentées simultanément en trois galeries différentes qu'Alain Jouffroy rassemble de jeunes artistes sous le nom d'*Objecteurs.* Parmi ces artistes, il y a Daniel Pommereulle qu'il a connu au tout début des années soixante et avec qui il entretiendra une longue amitié, il y a certains nouveaux réalistes dont Daniel Spoerri et Arman, il y a Tetsumi Kudo, Jean-Pierre Raynaud, que Pierre Restany soutiendra dès ses débuts.

Le paradoxe de ce regroupement est qu'il est composé de plasticiens inclassables, impossibles à définir en quelque groupe que ce soit, sans dénominateur commun autre que l'importance de la pensée dans le processus artistique et sa délégation à l'objet. « Chaque objecteur est seul, entièrement seul, dans son aventure. »[228] C'est d'ailleurs dans et par cette solitude que l'artiste peut espérer parvenir « à une redécouverte véritable de la totalité de la pensée

[227] Letellier Pascal, *Au tour d'Alain Jouffroy,* Objecteurs Artmakers, Nantes, Joca Seria, 2000, p. 5.
[228] Jouffoy Alain, Objecteurs Artmakers, Nantes, Joca Seria, 2000, p. 35.

« commune à tous ». »[229] La question que pose Alain Jouffroy par cette manifestation est la suivante : « Existe-t-il, aujourd'hui, quelque chose comme l'art ? »[230] Il pense aux différentes formes d'art qui coexistent, aux diverses recherches, de l'Abstraction Lyrique, du Tachisme, de l'abstraction, qui tentent « de faire coïncider totalement la pensée et l'image, l'extase et la perception même du monde. »[231] Mais il précise qu'avant que la peinture y parvienne, une totale remise en question s'avère nécessaire.

Alain Jouffroy mise tout sur le pouvoir de la pensée et en refuse toute systématisation. A cet égard, il se réfère évidemment à Marcel Duchamp dont l'abandon de la peinture a pour corollaire « la prééminence du mental. »[232] Alain Jouffroy insiste sur le fait que ceux qui considèrent le ready-made comme pôle négatif et nihiliste de l'art n'ont pas saisi que l'art n'est pas un effet de mode mais l'essence même de la pensée. C'est la pensée qui est à l'origine de tout, non les « techniques de création et les esthétiques (…) Oublier la pensée, c'est oublier le fondement même de l'art.»[233] Et c'est pour échapper à cette systématisation réductrice et mortifère que « certains artistes délèguent aujourd'hui leur pensée à des objets. »[234] C'est la meilleure échappatoire pour ne pas s'enfermer dans un art, une production stérile tout en restant en contact avec le monde.

« A la limite, ce ne serait pas parce que deux artistes délègueraient leur pensée à un même objet, une chaise par exemple, que cette chaise ferait apparaître la même pensée. On s'aperçoit au contraire qu'une chaise, une table peuvent refléter un spectre illimitable de significations, selon la perspective dans laquelle elles se situent (…) Nous n'avons plus besoin de chercher ailleurs l'infini sous-jacent à tout (…) Les Objecteurs de la vision transforment peu à peu le monde en un spectacle mental qui permet au rêve de se communiquer à toutes choses et intensifie les facultés de perception. »[235]

Très actif pendant les événements de Mai 68 notamment au sein de l'Union des Ecrivains, il co-fonde à cette période la revue *Opus International* avec Jean-Clarence Lambert.

De 1974 à 1981, il dirigera la revue *XXè siècle.* Une part importante de son œuvre, en tant que critique d'art, de romancier ou de poète est écrite durant cette période : *La révolution du regard,* 1964, *L'abolition de l'art*, 1968, *Les Pré-Voyants*,

---

229 *Ibid.,* pp. 35-36.
230 *Ibid.,* p. 11.
231 *Id*.
232 *Ibid*., p. 13.
233 Jouffoy Alain, *Ibid.*, pp. 11-12.
234 Jouffroy Alain, *L'abolition de l'art*, édition Impeccables, 1967, 2011, p. 34.
235 *Ibid* p. 36.

1974, *Dégradation générale,* poésie, 1974, *De l'individualisme révolutionnaire,* essai, 1978, *Le roman vécu,* autobiographie, 1978.

La révolution du regard, 1964, expose le point de vue de l'auteur qui parle de la création en train de se faire et qui l'intéresse. Il s'agit d'un recueil d'essais où l'on retrouve l'auteur et sa démarche si personnelle tendant à élargir les frontières de l'art, se déjouer des étiquettes et des limites commodes voire simplistes pour envisager l'art comme un tout contradictoire et exaltant, riche de personnalités, d'œuvres, d'objets. Les changements qui s'esquissent alors dans le monde de l'art, et le changeront durablement, sont mis en évidence. L'engagement de Jouffroy est palpable, sa fascination pour Marcel Duchamp également. Leur entretien le montre qui transmet aussi l'atmosphère de ces années soixante. « Cet art sans dogme, c'est une embouchure où les eaux de rivières fort lointaines seront fondues. Ce qu'il reflète de nouveau, c'est une attitude particulière, où la révolte contre le monde actuel et l'acceptation du réel cessent d'être contradictoires. A un stérile esprit d'exclusion, il oppose un mouvement, l'inclusion. Mais il se développe à un tel rythme et à une telle échelle que ceux qui voudraient le diriger ou le canaliser dans un sens ou dans l'autre ne pourraient jouer par rapport à lui qu'un rôle de frein dérisoire, dans la mesure même où nul ne saurait encore changer ni prévoir la direction du flux. »[236]

L'abolition de l'art, 1967, est un ouvrage essentiel pour comprendre l'art du XXè siècle. Se débarrasser du mot « art » pour juger de la création, renverser le pouvoir de l'artiste créateur en faveur de celui qui regarde. A partir du moment où l'art n'existe plus, le problème ne se pose plus de dire ce qui est art et ce qui ne l'est pas. Ce texte est un jalon en ce qu'il préfigure Mai 68 et en ce qu'il révèle de la réflexion de l'auteur. L'art n'est pas envisagé ici dans le strict cadre de l'art et de son histoire. La pensée d'Alain Jouffroy ouvre sur la modernité dans une acception large. Alain Jouffroy souhaiterait supprimer tout clivage entre la création et la réalité dans laquelle, de laquelle elle jaillit. Les textes d'Alain Jouffroy parlent de la création en train de se faire et, ce faisant, l'aident à se réaliser. Ces écrits, en effet, s'inscrivent totalement dans cette pensée qui désire l'abolition de l'art en tant que catégorie, ce qui est limitatif, et son inscription dans une réalité élargie à tous les domaines qui touchent à l'humain.

Une rupture et la rencontre avec la civilisation extrême-orientale au début des années quatre-vingt marquent un tournant dans la vie et l'œuvre d'Alain Jouffroy. Il est, de 1983 à 1985, conseiller culturel auprès de l'ambassade de France à Tokyo. Il œuvre afin de rapprocher les deux cultures, notamment par le biais des deux premiers sommets culturels franco-japonais. C'est aussi et surtout pour lui la

[236] Jouffroy Alain, *La révolution du regard*, 1964, Paris, Gallimard, 2008, 4e de couverture.

possibilité d'approcher le bouddhisme zen, philosophie qui l'intéressait depuis longtemps.

A Cherbourg, trente-cinq ans après l'exposition des *Objecteurs*, Alain Jouffroy confronte les oeuvres des *Objecteurs* de 1965 à celles des *Artmakers* de 2000, car « l'art a toujours été contemporain ! »[237]

Les œuvres d'Arman, Tetsumi Kudo, Daniel Spoerri, Jean-Pierre Raynaud sont présentées en regard de celles de Jérôme Basserode, Alain Bublex, Claude Closky, Frédéric Coupet, Michel Guet et Monique Le Houelleur. L'exposition *Objecteurs/Artmakers* considère le contexte historique et social de l'une et l'autre époque et la création à proprement parler des uns et des autres.

« L'Artmaking, dans lequel je m'inclus moi-même » écrit Alain Jouffroy « ne se définit (donc) pas comme une avant-garde constituée, mais comme un ensemble de pratiques nouvelles d'expression et de communication. »[238] Alain Jouffroy expose là son concept d'Externet, réseau de communication interindividuelle, non virtuelle. « L'Externet n'est pas un groupe, mais un outil conceptuel destiné à la prise de conscience d'une rupture avec l'isolement et le solipsisme dans lesquels une grande quantité d'individus se résignent à vivre, mais aussi à créer des situations nouvelles, d'où peuvent naître de nouvelles formes de résistance aux pouvoirs technico-économiques dominants. »[239]

« Aujourd'hui, c'est toujours » a écrit Alain Jouffroy. Le contexte diffère, l'état d'esprit hors norme et hors cadre de ces artistes perdure ainsi que leur pensée, déléguée aux objets choisis, infiniment neuve et féconde. « Aux temps des Objecteurs, succède le temps des Artmakers. Ces individus ont changé un peu plus vite que d'autres, mais la situation créée par la mondialisation néo-capitaliste nous incite à prendre mieux conscience de chaque singularité. »[240] S'il ne prend pas à proprement parler part à la querelle sur la crise de l'art contemporain, cette exposition est en quelque sorte un manifeste, une preuve de la vitalité de l'art et des artistes qui « questionnent aujourd'hui l'objet et le réel dans d'autres termes, avec d'autres moyens »[241]

L'opposition mondialisation/singularité est un thème cher à Alain Jouffroy. Dans sa vie même, se retrouve cette dualité, ce couple antinomique mais inséparable. Alain Jouffroy a toujours été indépendant, à l'écart des intellectuels. Lui importe la nécessaire dialectique de l'individuel au collectif, et l'importance de l'individu, son pouvoir, s'il sait résister à l'esprit de système, se révolter. Cela se retrouve

---

[237] Letellier Pascal, *op. cit.*, p. 5.
[238] Jouffroy Alain, *Objecteurs Artmakers*, Nantes, Joca Seria, 2000, p. 91.
[239] *Ibid.*, p. 97.
[240] *Ibid.*, p. 98.
[241] *Ibid.*, p. 5.

notamment dans l'exposition des *Objecteurs*, ce groupe composé d'individualités bien distinctes.

« Entre Arman et Spoerri, il y a un abîme ; entre Jean-Pierre Raynaud et Daniel Pommereulle, un autre abîme. Entre Tetsumi Kudo et les quatre autres, un troisième abîme (…) La pensée de chaque individu émet des signes si singuliers qu'on ne saurait sans tricher les aligner dans une équation commune. En l'occurrence, A se distingue totalement de B et de C, et si l'on peut malgré tout les englober dans une même sphère –« les Objecteurs de vision », par exemple-, il faut prendre garde de reconnaître les différences de perception, les différences de niveau mental que leurs œuvres font apparaître. »[242] L'accent est mis sur l'individualité mais au sein d'un groupe.

L'on retrouve le concept d'individualisme révolutionnaire, notion utilisée par Alain Jouffroy dès 1965. Cet individualisme révolutionnaire insiste sur le rôle de l'individu sur le plan historique, au niveau des idées comme des causes révolutionnaires. Alain Jouffroy pense à Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche, Rosa Luxembourg, André Breton, Marcel Duchamp, Arthur Rimbaud entre autres. Chaque individu a un rôle à jouer dans le destin de tous les autres. Chaque individu est la chance de la société et l'inverse est tout aussi vrai. C'est du même état d'esprit que procède l'invention d'Externet, réseau de communication qui branche les gens les uns sur les autres de manière non virtuelle et non marchande. Pierre Restany, à juste titre, a qualifié Alain Jouffroy de « précurseur absolu de l'esthétique relationnelle. »[243]

L'activité d'Alain Jouffroy est inclassable et protéiforme. Il est tout à la fois critique d'art et artmaker, écrivain et poète, a publié plus de 120 livres. Il ne se cantonne pas au domaine artistique et n'hésite pas à pénétrer le domaine politique. Là encore, dans le foisonnement de son activité, dans la singularité que revêt chaque projet, écrit, manifestation se retrouvent le couple duel qui lie la solitude, l'activité du poète à la nécessaire implication dans un groupe, une collectivité, la société. Alain Jouffroy défend ardemment l'art, dans son rôle de critique, c'est-à-dire de médiateur, celui qui transmet. Il croit en la création toujours en train de se faire, de s'inventer. Il croit en le pouvoir des artistes, aujourd'hui, demain.

Pierre Restany et le Nouveau Réalisme, Alain Jouffroy et les Objecteurs. Deux regards, deux attitudes, un engagement et une foi envers l'art et les artistes qui s'opposent aux dires des contempteurs de l'art contemporain en prise aux doutes quant aux artistes et à leur production, en crise. Pour Pierre Restany comme pour Alain Jouffroy, l'art n'a d'intérêt que pris dans un contexte plus vaste, social, mondial, planétaire voire cosmologique pour Restany.

---

[242] *Ibid.*, p. 35.
[243] *Ibid.*, p. 150.

Dans le catalogue de l'exposition *Objecteurs/Artmakers*, datant de 2000, Alain Jouffroy évoque en quelques lignes la crise de l'art contemporain.

Depuis *L'abolition de l'art,* 1967, les discussions houleuses autour de la question de l'art ou du non-art, « n'ont jamais réellement cessé. Elles se sont même exacerbées en France pendant un moment des années quatre-vingt-dix avec les mises en accusation publique de l'art contemporain » -concept aberrant, puisque tout art, quel qu'il soit, est contemporain de son époque- par d'étranges néo-réactionnaires, tels Jean Clair, Jean Baudrillard et Jean-Philippe Domecq, qui ont été, bien sûr, instrumentalisés dans leurs diverses démarches polémiques par des revues d'extrême droite comme *Krisis*, dirigée par Alain de Benoist. Ces trois et très différents individus s'en sont pris, comme exemples, à d'anciens Objecteurs, comme Jean-Pierre Raynaud, à d'anciens « Nouveaux Réalistes », comme César, ainsi qu'au grand novateur Daniel Buren. »[244]

Pour Alain Jouffroy, les critiques à l'encontre de ces artistes sont dues à une ignorance de leur travail dans toute son acception, sociale, politique, idéologique et artistique. « Bien que cette querelle franco-française relevait une fois de plus, de ce que Chateaubriand appelait *« l'esprit français et sa misère »* »[245], Alain Jouffroy marque sa surprise car « Jean Clair est un excellent « spécialiste » de Duchamp, que l'on pouvait rencontrer, dans les années soixante-dix, un Jean Baudrillard défenseur d'Enrico Baj, l'un des plus grands assemblagistes du XXe siècle, et que je suis le préfacier du premier livre de Jean-Philippe Domecq, auquel j'ai présenté le pionnier des Objecteurs, Daniel Pommereulle, qu'il a préfacé ensuite, de même qu'il est avec moi l'un des préfaciers du catalogue de la rétrospective de Matta au Centre Georges-Pompidou. »[246]

Alain Jouffroy a trouvé l'échappatoire pour sortir de ces querelles : l'Artmaking et l'Externet. Ainsi qu'il le dit lui-même : « J'aime désobéir à l'opinion comme aux règles. La désobéissance est source de découvertes. J'aime désobéir aux règles édictées par les autres, mais aussi aux miennes. Quand tout le monde parle de la « fin de la peinture » ou de la « fin de la poésie », je m'intéresse de plus en plus près aux peintres et aux poètes. Quand on parle de banalisation universelle, je m'intéresse de plus en plus aux exceptions. »[247] C'est dans le contre-courant que Jouffroy pense, puise son énergie remarquable, sa force et sa conviction aussi.

« Il y a plusieurs manières d'envisager l'histoire de l'art » nous dit Otto Hahn et « la seule (d'après lui) qui puisse rendre totalement compte de l'activité artistique de l'homme, est celle qui étudie l'œuvre d'art comme une forme, historiquement

---

[244] *Ibid.*, p. 85.
[245] *Id.*
[246] *Ibid.*, pp. 85-86.
[247] *Ibid.*, p. 99.

datée, de la conscience de soi. La méthode consiste à dégager l'idéologie et la vision du monde contenues dans l'œuvre et à les rattacher d'une part à la personnalité de l'artiste, de l'autre au niveau culturel, technique, politique de la société dans laquelle s'est effectuée la prise de conscience. Le point de départ de chaque forme d'art est recherchée dans la rupture ressentie par un individu, entre l'héritage culturel et la prise de conscience subjective de la réalité. La volonté individuelle d'unifier le champ culturel constitue alors l'évolution des styles, laquelle se confond avec l'évolution des rapports entre l'homme et les structures historiques, c'est-à-dire au mouvement général de l'histoire. » [248]

Le sujet, l'artiste, membre de la société, pris dans l'Histoire, est soumis à un contexte mais possède la liberté inaliénable de penser et de créer, de faire émerger quelque chose de foncièrement personnel de ce contexte englobant. La notion d'évolution est patente et relie le sujet au milieu dans lequel il vit, l'un et l'autre n'avançant pas forcément à la même vitesse mais dans le même temps.

Alain Jouffroy et Pierre Restany, dans la façon qu'ils ont de dire, d'écrire, de transmettre et de vivre l'art, sont dans le mouvement. Ils acceptent les changements techniques, artistiques, sociaux et espèrent en tirer le meilleur parti possible. Ils possèdent une espèce de foi en l'art et la création qui génère un optimisme, un enthousiasme sans faille. Il semble que l'on peut parler d'un amour de l'art indéfectible et absolu. Ce qui ne signifie pas qu'ils sont indulgents face aux créations contemporaines. Non, cet amour se double d'exigence et d'un désir d'authenticité.

Jean Clair et Jean-Philippe Domecq aiment l'art également mais ils semblent s'être arrêtés aux limites du Moderne, référence absolue au-delà desquelles, selon eux, tout se qui s'est fait en matière de création est nul, insignifiant et de surcroît souvent vulgaire. Il manque à leurs critiques cette capacité à évoluer, à envisager l'art et le monde autrement, avec d'autres repères, d'autres critères. La crise de l'art serait plutôt une crise du discours pour parler et juger de l'art.

A la différence de Pierre Restany et Alain Jouffroy, leurs regards sont tournés vers l'arrière. Il est à noter que Jouffroy et Restany ont tous deux grandement favorisé l'art de l'objet, avec *Les Objecteurs* pour l'un, les Nouveaux Réalistes pour l'autre. Alors que pour les détracteurs de l'art contemporain, l'entrée de l'objet usuel, sériel dans l'art fait justement partie de sa déchéance, commencée au début du siècle avec Marcel Duchamp et poursuivie jusqu'à l'usure aujourd'hui.

Il est bien sûr nécessaire de connaître et de prendre en compte le passé pour envisager le présent et le futur, mais il ne faut pas pour autant refuser d'avancer, ce que l'on ressent davantage chez Jean Clair que chez Jean-Philippe Domecq

[248] *Id.*

qui voit des issues à l'impasse dans laquelle se trouverait l'art contemporain. Du reste, on est en mesure de se demander si chez les contempteurs de l'art contemporain, ceux pour qui l'art est en crise, la question se pose de la même façon que pour les partisans de l'art contemporain ? En effet, dans cette querelle, les artistes n'interviennent pas, ou peu.

Alain Jouffroy et Pierre Restany ne sont pas que critiques. Ils sont proches des artistes. Jouffroy est un artmaker, Restany entretient des relations privilégiés avec les artistes et n'a jamais hésité à participer à une action, une performance. La crise de l'art serait surtout une crise du concept d'art, l'art n'est plus le même.

En 1965, Alain Jouffroy pose la question : « Existe-t-il aujourd'hui quelque chose comme l'art ? »[249] et met en avant la suprématie de la pensée, dans le processus de création, au sens que lui donne Blanchot « la possibilité d'être présent aux choses en s'en éloignant d'une distance infinie.» « Oublier la pensée, c'est oublier le fondement même de l'art »[250] ce qui ne signifie pas pour autant que l'œuvre soit totalement conceptuelle, *cosa mentale,* cela signifie que les artistes ont déposé leur pensée dans l'œuvre et que le regardeur doit saisir, dans la contemplation, cette pensée. Quelque chose d'ordre mystique se communique de l'œuvre au regardeur, de même que « le vœu le plus puissant de l'artiste est de se confondre avec l'univers. »[251]

Déjà mis à mal depuis la Renaissance, époque de grands changements quant à la création d'images, le concept académique d'« Art » a été « définitivement ridiculisé, dès le début du XXè siècle, au début de la « reproduction mécanique » dont a si bien parlé Walter Benjamin. »[252] La crise de l'art est peut-être davantage une crise de la représentation. Est-ce un hasard si l'objet est si présent au sein de cette crise ?

En 1967, dans *L'abolition de l'art,* Jouffroy propose d'employer le terme « communication » pour remplacer le terme « art ». Mais ce mot de « communication » « du fait de son application systématique à l'univers des médias et de la publicité des entreprises et des gouvernements, a perdu du même coup le sens originel, (…) ce beau mot de communication est tombé en décadence. La perte du sens d'un concept étant la plupart du temps irréversible, ce substantif me semble donc à exclure aujourd'hui comme alternative au mot « art. »[253].

---

[249] *Ibid.*, p. 11.
[250] *Ibid.*, p. 12.
[251] *Ibid.*, p. 36.
[252] *Ibid.*, p. 66.
[253] *Ibid.*, p. 153.

C'est donc autrement qu'il faut envisager l'Art, et son concept même, ce que fait l'Artmaking qui « ne se définit pas comme une avant-garde constituée, mais comme un ensemble de pratiques nouvelles d'expression et de communication. »[254] Là encore, comme chez les Objecteurs, liberté, individualité et solitude sont mises en avant.

« Au temps des Objecteurs, succède le temps des Artmakers. Ces individus ont changé un peu plus vite que d'autres, mais la situation créée par la mondialisation néo-capitaliste nous incite à prendre mieux conscience de chaque singularité. »[255]

Le lien avec l'Esthétique relationnelle apparaît clairement. Les Objecteurs, puis les Artmakers ou les artistes de l'Esthétique relationnelle tendent à communiquer du sens où se dessine une relation entre l'artiste, l'objet, le public.

C'est cette relation que permet l'art de l'objet et qui est essentielle et à cette forme d'art en tant que telle et que les critiques doivent saisir avant et afin d'envisager la pratique artistique de l'objet. Autrement, c'est de technique qu'ils peuvent parler, pas d'art. C'est d'ailleurs, nous l'avons vu, le savoir-faire technique et le métier que réclame en priorité Jean Clair.

Nous avons confronté des formes de pensée différentes. La façon de voir les choses, d'envisager les événements, d'en faire part aussi, témoigne de l'homme bien sûr, mais aussi de l'époque, du contexte dans lesquels cette pensée trouve sa source.

Les regards portés sur le siècle passé par Jean Clair, Pierre Restany, Alain Jouffroy ou Jean-Philippe Domecq nous proposent des points de vue différents, des panoramas particuliers, la vision pertinente de chacun et nous laisse libre de construire notre propre façon de voir. Nous allons à présent envisager cette crise de l'art, non sous l'angle des querelles qu'elle suscite, mais en tant que problématique propre à l'histoire de l'art et à l'histoire de l'objet.

Nous avons tout d'abord défini cet objet, puis nous l'avons abordé via des points de vue personnels et subjectifs de critiques d'art. Il s'agit maintenant d'une approche davantage liée à la généalogie même de l'objet dans l'histoire des avant-gardes successives depuis le début du XXè siècle, ce qui implique une vision non seulement historique mais aussi politique de cette crise.

Les questions qu'elle soulève ne seront peut-être pas celles que l'on pensait être en mesure d'attendre.

---

[254] *Ibid.*, p. 91.
[255] *Ibid.*, p. 98.

L‘esthétique du « n’importe quoi », de la laideur, de la vulgarité, est peut-être un leurre.

I.3 L'OBJET, UN PAVE DANS LA MARE

L'art moderne débute fin XIXe siècle, début XXe siècle ; parfois la date butoir est 1907, Picasso, *Les demoiselles d'Avignon.*

Le XVIIIe siècle en a posé les bases, esthétique, historique, critique grâce aux salons et musées, c'est-à-dire grâce à l'ouverture d'un espace public où l'on peut voir, discuter et disputer de l'art.

L'art n'est plus l'apanage de l'Eglise, du prince ni même de la demeure bourgeoise. L'art n'est plus défini par un simple « métier » ou savoir-faire technique. L'art n'est plus réduit à l'imitation de la nature, la *mimesis*. Il transmet des idées, il invente et, en même temps qu'il s'éloigne des sphères transcendantes de la religion, des portraits magnifiés du pouvoir, l'art se place du côté de la vie, du quotidien.

L'art moderne prend en compte ce que Kandinsky nomme « la nécessité intérieure »[256] c'est-à-dire les sentiments, la façon qu'a l'artiste de voir les choses, son intériorité. Le monde de l'art et la société prennent en compte l'individualité, la subjectivité, de l'artiste comme du citoyen. L'œuvre est matérialisation des réflexions de l'artiste sur lui-même et sur le contexte dans lequel il vit.

Courbet est accusé de peindre le trivial et le laid dans son *Enterrement à Ornans* qui choque lors du Salon de 1850.

Les Impressionnistes peignent des scènes de tous les jours, des personnages sans artifice, en milieu naturel.

L'Olympia de Manet (1863) provoque le scandale que l'on sait.

Au Salon s'oppose le Salon des Refusés dès 1855, à l'esthétique académique s'opposent les esthétiques réaliste et impressionniste. Le critique d'art, le marchand et le public tendent à avoir un véritable rôle.

L'artiste ne se contente plus de reproduire, d'enjoliver la nature, la photographie peut le faire, l'artiste ne veut plus de la tradition. Il s'en démarque par de nouvelles recherches, de nouveaux critères. La quête du « nouveau », constante et caractéristique de l'art moderne, devient l'essence même du modernisme.

Très rapidement, ce désir de nouveauté allié à une volonté de montrer la réalité telle qu'elle est et d'en finir avec le clivage art/vie, ce désir va s'exprimer, essentiellement par deux moyens, en apparence contradictoires mais pourtant

[256] Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1969, p. 70.

complémentaires. Peut-être serait-il plus juste de dire, plutôt que complémentaires, deux moyens dont l'un serait le côté face et l'autre le côté pile d'une même quête.

Ces deux moyens d'exprimer la réalité du contexte historique et du contexte esthétique sont l'objet d'un côté, la peinture abstraite, de l'autre. D'un côté Marcel Duchamp et sa *Roue de bicyclette,* de l'autre, Kasimir Malevitch et son *Carré noir sur fond blanc,* deux œuvres fondatrices de la modernité.

Duchamp prend un objet manufacturé et l'élève au rang d'art tandis que Malevitch, ainsi que nombre d'artistes de cette période et surtout le Bauhaus, espère, en dépassant le strict cadre du tableau, mêler l'art à la vie.

C'est autour de ces deux pôles, du plus et du moins d'objet, que les recherches vont se faire, de nouveauté en transgression. Le pôle « pratique artistique de l'objet » va se décliner en objet surréaliste, objet nouveau réaliste, objet-mémoire de Christian Boltanski ou des Poirier, objet-ironie situationniste des Présence Panchounette, objet convivial de Félix Gonzales Torres, P.O.F de Fabrice Hyber. Le pôle « abstrait » est représenté, en France, par B.M.P.T, Support/Surface notamment.

Et ces deux formes, ces deux façons d'avoir pris la modernité en marche et de l'avoir conduite au contemporain, se retrouvent dans ce que l'on nomme art conceptuel et regroupe ces manières d'art qui mettent au premier rang l'idée, le concept d'œuvre, soit Marcel Duchamp et son objet ready-made, soit Donald Judd et son *specific object.* Formellement, ces œuvres, ou d'autres rangées dans les mêmes catégories, art de l'objet, art minimal, conceptuel, ces œuvres sont aux antipodes et pourtant ce qui sous-tend leur conception, leur élaboration, est identique.

Ce qui les relie aussi est la forme processuelle qu'endosse l'œuvre. Là aussi, c'est un fait nouveau et propre à la modernité, bien qu'en germe dès le Romantisme qui prêtait autant d'intérêt à l'amorce, à l'esquisse de l'œuvre qu'à son résultat.

Dès la période moderne, cette notion de processus va être prise en compte jusqu'à devenir elle-même œuvre d'art, notamment avec les happenings, les formes d'art immatérielles, éphémères, notamment avec *Le Grand Verre* (1915-1923) et *Elevages de poussière* (1920) de Marcel Duchamp, puis plus tard avec le Nouveau Réaliste Yves Klein.

Dès 1913 et le premier ready-made, Marcel Duchamp bouleverse le monde de l'art ou plutôt les mondes de l'art car il bouleverse non seulement l'œuvre en tant que telle et le concept d'œuvre mais aussi l'institution et son rôle, ainsi que le spectateur qui devient essentiel à l'élaboration de l'œuvre. « L'intrusion de celui-ci

(le ready-made) dans le champ d'une sphère culturelle hautement sacralisée dénote assez le caractère révolutionnaire du ready-made, lequel change désormais et du tout au tout le sens de l'art. Comme si son apparition marquait un clivage entre deux mondes. »[257]

Tout d'abord, Duchamp se démarque de la tradition en abandonnant la peinture. Malgré la *mimesis,* la reproduction de la réalité, la tradition et ses conventions tendent à la représentation, à la figuration non du réel mais des idéaux. Duchamp, lui, prend un objet manufacturé et l'expose. Il passe directement de la représentation à la présentation, de l'image de l'objet à l'objet réel.

La relation du ready-made à la peinture est une relation paradoxale, ambivalente. Le ready-made, l'objet tout fait, est à l'opposé de la peinture et de l'acte de peindre. La notion de représentation est court-circuitée. Pourtant il ne prend son sens que par cette opposition même. Il *objecte* en quelque sorte à la peinture, ses insuffisances, ses carences par rapport au contexte socio-économique et par rapport à l'histoire de l'art.

Nous avons daté les débuts de l'art moderne des années 1900, un peu avant, un peu après, c'est selon. L'art contemporain apparaît dans les années soixante, bien que certains historiens le fassent commencer dès après-guerre.

Il nous semble qu'une exception s'avère nécessaire pour Marcel Duchamp et tout particulièrement son ready-made. En effet, autant le *Nu descendant un escalier* de 1912 est une œuvre moderne autant le ready-made trouve davantage sa place dans la catégorie des œuvres d'art contemporain. Dans les problématiques qu'il soulève, dans les frontières qu'il transgresse, le ready-made de Duchamp est résolument contemporain, dans le sens qu'en donne Giorgio Agamben : « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »[258]. Duchamp est bien celui qui justement par et dans l'écart qu'il entretient à son temps est mieux à même de le saisir et ainsi, de créer une œuvre qui, un siècle après, déroute encore.

Le contemporain n'est pas une valeur seulement chronologique. Il faut y entendre une valeur polémique de forme, de nature et d'opposition au moderne, moderne qui, de nouveauté en nouveauté, fondera ce qu'Harold Rosenberg nomme la tradition du nouveau, finira par s'épuiser, cédant la place au contemporain. Le mot « transgression » est en quelque sorte à l'art contemporain ce que le mot « nouveau » est à l'art moderne, même si les deux termes se mêlent souvent. Le ready-made est nouveau certes mais c'est une nouveauté transgressive.

---

[257] Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1994, 2001, p. 214.
[258] Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008, p. 22.

Dès lors, les transgressions actuelles de l'art sont en germe. Transgression des limites de l'art et du non/art. Marcel Duchamp prend un objet manufacturé. Claes Oldenburg crée une « sculpture en négatif » en faisant creuser un trou puis le remplir. Denis Oppenheim répand de la couleur rouge dans la mer, de l'essence et fait brûler l'ensemble.

Transgression de l'authenticité : l'artiste n'intervient pas ou peu sur l'œuvre, ainsi *Fountain,* les objets trouvés d'André Breton.

Transgression des critères du goût. Une roue de bicyclette puis en 1917 un urinoir ne requièrent pas les critères de beauté en vigueur, non plus les *Accumulations* d'Arman ou *Cloaca* de Wim Delvoye.

Poussées à l'extrême, (dans la forme car dans le fond Duchamp est allé à l'extrême, avec sa conception de l'art et de l'artiste) ces transgressions amorcées par Duchamp sont celles-là mêmes que nous vivons aujourd'hui et qui font dire à certains que l'art contemporain c'est du « n'importe quoi. »

Certains artistes contemporains transgressent des domaines qui tiennent davantage de l'éthique que de l'esthétique. Ainsi en 1996 Hervé Paraponaris expose *« Tout ce que je vous ai volé »* soit des objets, sans grande valeur, mais dont il a dépossédé des personnes, des entreprises. Pour l'artiste et le directeur du musée, en l'occurrence le MAC de Marseille, l'affaire se termine en justice, pour vol et recel.

Le *Piss Christ* d'Andres Serrano illustre aussi le débordement des frontières de l'art. Le caractère blasphématoire de l'œuvre est évident : la photographie d'un crucifix baigne dans du liquide jaune orangé, urine et sang de l'artiste. Serrano défend son travail en invoquant la critique des industries qui gagnent des milliards grâce à l'exploitation de l'image du Christ ; il entend également montrer les souffrances par lesquelles le Christ est passé. Exposée en Décembre 2010- Mai 2011 à Avignon, à la galerie Yvon Lambert, l'œuvre est la cible de catholiques intégristes, proches de l'extrême droite. Là encore, l'affaire finit en justice.

La *Messe pour un corps* de Michel Journiac en 1969 où la communion se fait par l'intermédiaire de boudin réalisé avec le sang de l'artiste contient également cette dimension blasphématoire. Pourtant exacerbée par l'implication directe du corps, cette performance dont le public est limité à certains initiés, ne connaîtra pas la controverse suscitée par le *Piss Christ*. La médiatisation de l'une et de l'autre n'ont rien en commun. Les pratiques médiatiques, du côté de l'artiste aussi bien que du côté critique et institutionnel ont beaucoup changé en quarante ans.

La transgression de la vie privée, les frontières de l'intime sont bousculées par Sophie Calle qui suit des personnes à leur insu (*Suite Vénitienne,* 1980), se fait

engager comme femme de chambre dans un hôtel et photographie les objets, les effets des personnes y logeant (*L'Hôtel,* 1981).

Le corps est le lieu par excellence de la transgression morale, religieuse, civique, juridique. Marcel Duchamp s'est travesti, fait une tonsure en forme d'étoile. Michel Journiac ou Gina Pane ont exploré les limites, de la société (*Rituel érotico-patriotique*, 1979, où Journiac lèche son propre sang versé sur une République en jarretelles) de la religion, de la souffrance (auto-mutilations de G. Pane).

Aujourd'hui, nous en parlerons plus loin, le rapport au corps a changé. Les manifestations sanglantes du Body Art des années soixante-dix sont supplantées par les nouvelles technologies qui jouent davantage sur la virtualité, la dématérialisation et l'immersion en des mondes déréalisés que sur l'agression directe du corps. Cependant des artistes comme Stelarc qui, après avoir pratiqué le Body Art, se fait à présent greffer toutes sortes de prothèses telles un bras mécanique (*The Third Hand,* 1992), une oreille avec un micro sur l'avant-bras, dans le but d'un corps amplifié. Le rapport au corps, corps-matériau, corps-objet, a certes évolué il n'en reste pas moins que ces performances restent transgressives au plus haut point.

Avec le ready-made, c'est toute une réflexion sur l'art, son *exposabilité*, son rapport à l'institution et au marché qui se met en place.

Marcel Duchamp bouleverse le circuit traditionnel de l'oeuvre. Il en met à nu le circuit, de l'artiste qui la conçoit à sa réception à la galerie ou au musée, au regard du spectateur. Là, les différentes instances de création, d'affirmation, de légitimation, d'exposition se conjuguent en un tout. Aucun des paramètres isolément pris n'est suffisant à l'existence de l'œuvre; chacun a un rôle à jouer indispensable au fonctionnement de l'ensemble et permettant de déclarer œuvre d'art le ready-made. Sans le regard du spectateur, l'œuvre n'est rien. Elle n'est rien non plus sans l'institution.

L'objet surréaliste va prendre le relais en jouant sur les rapprochements singuliers, étonnants et prendre en compte les fantasmes, les rêves, la part obscure de l'artiste. Il tient de la réalité quotidienne sans pour autant la représenter. L'objet, dont la fonction est éludée, est le support idéal d'approches artistiques diverses.

Dans le même temps, Freud développe la notion d'inconscient. L'objet en est la voie royale. Travaillé, transformé, bricolé, associé à d'autres objets, il ouvre sur le monde du rêve tout en ayant prise sur le réel. En effet, si le côté onirique est caractéristique des objets surréalistes, le regard porté sur les objets du quotidien en général, est un regard neuf. Les *objets à fonctionnement symbolique* de Dali jouent de ce double effet du rêve et de la quotidienneté, du rapprochement surprenant d'objets. Ainsi l'*Objet scatologique à fonctionnement symbolique,* 1931,

composé d'une chaussure de femme rouge et de sa photographie petit format, d'un verre de lait, d'une cuiller en bois, d'un fil à plomb…

La pratique surréaliste de l'objet, en tant que pratique réflexive et poétique, connaît certes un apogée dans les années trente mais reste ancrée dans nombre de pratiques contemporaines (Marcel Broodthaers, Jacques Charlier par exemple).

La démarche de Picasso est également à rapprocher de la démarche des surréalistes en ce qui concerne le traitement de l'objet. A la différence de Duchamp qui choisit des objets pour leur banalité, Picasso choisit des objets pour la charge formelle et émotionnelle qu'ils contiennent puis les assemble, les transforme, les détourne. Sa *Tête de taureau,* 1942, guidon et selle de bicyclette assemblés, ne nécessite aucun commentaire. Elle est à la fois évidente et magique. De même que *La Vénus du gaz,* 1945, composée d'un brûleur de fourneau placé à la verticale et qui, par miracle, devient « du » Picasso. Il n'y a rien là de la démarche conceptuelle de Duchamp. Picasso fait ressortir les caractères ludique et poétique de l'objet. Il confie en 1942 à Michel Leiris son désir de prendre un morceau de bois comme si c'était déjà un oiseau.

Les objets Pop et Nouveau Réaliste sont aux antipodes de l'univers onirique, subjectif et fantasmé de l'objet surréaliste. Ils sont ancrés dans la société de consommation dont ils tiennent et rendent compte, qu'ils utilisent dans leurs œuvres.

L'esthétique Pop est issue de l'esthétique des médias et de la publicité. Images et objets de la société de consommation sont littéralement transposés dans les œuvres d'artistes tels Warhol ou Oldenburg.

Jeff Koons, à l'origine courtier à Wall Street, reprend, depuis les années quatre-vingt, à peu près les mêmes problématiques, celles de l'objet kitsch issu de la culture populaire, aux couleurs criardes et matériaux synthétiques, insistant sur la question du marché de l'art.

Chez les Nouveaux Réalistes, la façon de procéder est différente. Si les thématiques, les choix esthétiques et idéologiques découlent de la société de consommation, le traitement est différent. Chaque artiste Nouveau Réaliste prélève des morceaux de réalité, qu'il s'approprie, selon sa sensibilité. Ce faisant, il nous donne à voir l'un un pan de murs couverts d'affiches, l'autre les restes d'un déjeuner ou d'un dîner, bref des fragments de temps et d'espace, des fragments de réel, que sans eux, nous n'aurions peut-être pas vus et sûrement pas perçus. La question art/non-art est posée, celle du cadre muséal aussi.

Tout au long du siècle, 1913-2013, l'œuvre tend à se réduire, à se néantiser. Là encore, Marcel Duchamp est référentiel : son œuvre s'élabore sur la base de la plus grande liberté possible : celle de ne pas créer. L'oscillation créer/ne pas créer est permanente. Tandis que l'objet de la peinture s'amenuise, l'objet, sériel, manufacturé prend une place considérable.

Piet Mondrian, sur une base géométrique et l'emploi des couleurs primaires, crée une œuvre où la peinture est simplifiée. Malevitch atteint le degré zéro de la peinture avec son *Carré blanc sur fond blanc.* Pourtant, l'objet tableau, même dans sa persistance minimale, est toujours là. Yves Klein ira plus loin avec son *Exposition du Vide,* 1958, à la galerie Iris Clert qui « témoignait de son aptitude innée à déplacer la problématique de l'art et à créer un état nouveau de la sensibilité. Dans la galerie vide de tout tableau et repeinte en blanc par lui-même, le public était invité à capter la sensibilité à l'état pur, à percevoir cette « vibration dans l'espace » qu'était devenu le travail du peintre. »[259]

Daniel Buren expose un cadre sans toile, puis des espaces servant de support à la constante formelle de son travail: des bandes verticales de 8,7 cm de largeur blanches en alternance avec des bandes de couleur ou bien noires. Le contexte devient primordial. Le travail de Buren consiste à confronter un signe esthétique à un lieu, créant un mouvement dialectique de l'un à l'autre. On parle en général de Buren mais les autres membres de B.M.P.T travaillent également dans le sens d'une réduction de la peinture, Toroni et ses empreintes de pinceau plat n°50 répétées tous les trente centimètres, Parmentier et ses toiles carrées à bandes horizontales.

Le happening, né dans les années cinquante, va encore plus loin dans la disparition de la peinture. De la même façon que l'objet, pour Marcel Duchamp, était une manière de faire de la peinture autrement, le happening prend sa source dans l'histoire de la peinture, notamment la peinture gestuelle de Jackson Pollock, remarquable mise en scène de l'acte de peindre immortalisée par les photos de Hans Namuth.

Les *Anthropométries* d'Yves Klein, femmes-pinceaux qui fixent leur empreinte bleue au cours de cérémonies illustrent bien l'extraction picturale du happening. L'action, souvent éphémère, est l'œuvre d'art, dont témoignent photographies, films ou textes. Le happening joue sur la provocation et va œuvrer dans le sens, déjà bien amorcé, d'une porosité art/vie. Le happening est d'essence sociologique. Il prend place dans la société, qu'il critique et implique, il affirme un engagement politique et idéologique. Le happening fait réagir et intervenir le public. Le happening fait œuvre de communication. L'œuvre d'art devient

[259] Abadie Daniel, *Le Nouveau Réalisme, 25 ans d'art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 101-102.

performance. Elle utilise l'espace public, y appose sa marque puis finit par s'y dissoudre.

L'objet de la peinture s'amenuise jusqu'à disparaître, l'utopie véhiculée par l'art aussi. « Les sociétés démocratiques et capitalistes se sont développées depuis le XVIIIe siècle autour de trois utopies, l'utopie de la citoyenneté démocratique, l'utopie du travail, l'utopie de l'art. »[260]

Yves Michaud rappelle l'historique de ces trois utopies qui interagissent entre elles et nous montre en quoi ces utopies, et en l'occurrence leur mort, non seulement interviennent dans la crise de l'art mais étaient porteuses, dès le départ, de la conclusion que l'on sait.

L'utopie de la citoyenneté démocratique est l'utopie originaire. Elle naît avec les Révolutions américaine et française et colporte les notions de liberté et d'égalité, notions qui restent sur le plan de l'idée, utopiques, étant donné qu'il n'y a pas prise en compte de la réalité dans laquelle ces notions pourraient s'inscrire.

« L'utopie du travail parle, elle de transformation sociale. »[261] C'est par le biais du travail que la société peut changer et l'individu s'épanouir. Cette utopie ne s'est pas contentée d'alimenter le rêve d'un société meilleure « elle a concrètement guidé et alimenté tous les projets politiques depuis le XIXe siècle »[262], que ce soit le communisme, le nazisme, le fascisme mussolinien. Quant au capitalisme libéral, « il repose sur l'idée que quiconque travaille dur peut devenir riche. »[263]

L'utopie citoyenne débouche sur la *démocratie radicale* dont parle Jürgen Habermas, démocratie où sont posés les principes de liberté et d'égalité. En conséquence, ces principes ne vont pas rester de pures idées, ils vont être mis en service par tout un chacun revendiquant son droit à avoir une opinion et à l'exprimer. « Cette démocratie libérale est celle de l'opinion publique intervenant sans cesse dans la politique et dans la culture. Se fait et se défait sans cesse un espace qui n'est plus l'espace public éclairé et limité des citoyens des Lumières, mais un espace constitué à partir des interactions de tous les acteurs : associations, groupes, partis, mais aussi familles, amis, collègues de travail.»[264]

Dès lors, chacun peut émettre son opinion. Une espèce de nivellement se crée qui ne fait plus de différence entre l'avis de l'expert et celui du simple citoyen. Se « définissent, en tout cas, les contours d'une situation propre aux démocraties de l'information et de la communication, avec ce qu'elles ont de transparence et de

[260] Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997, p. 218.
[261] *Ibid.*, p. 220.
[262] *Ibid.*, p. 221.
[263] *Ibid.*, p. 222.
[264] *Ibid.*, p. 223.

fausse transparence, avec leur absence de sujet central, avec leur double aspect de contestation permanente et de consumérisme politique, leur ultradémocratie et leurs risques de dérive vers le populisme et la démagogie. »[265] C'est là que cette notion de démocratie libérale génératrice d'un nivellement d'opinions nous intéresse dans le cas de la crise de l'art.

La crise de l'utopie du travail va de pair avec « la constatation que la socialisation des moyens de production n'a nulle part abouti à la libération des travailleurs. »[266] Elle a aussi à voir avec la crise de l'Etat providence qu'analyse Habermas, crise qui entraîne « le développement de l'exclusion, la montée de l'extrémisme, la généralisation de l'égoïsme chez les nantis. »[267] Tout cela concourt à « une perte de croyance dans les forces utopiques en général. »[268]

L'utopie de l'art se constitue simultanément à l'utopie citoyenne, au XVIIIe siècle alors qu'apparaît d'une part, la notion d'espace public, de l'autre, l'Esthétique. C'est à ce moment-là que « le public (…) intervient (…) comme médiation nouvelle dans une relation qui n'enveloppait jusque-là que l'artiste et le commanditaire. Un système de valeurs se met en place, à travers discussions, polémiques, conflits sur la définition de qui peut être admis à faire partie du public et à donner son avis. Cette apparition du public déplace le regard du côté de la réception des œuvres par des gens qui ne sont pas forcément ceux qui achètent, mais qui font pression sur ceux qui achètent. »[269]

D'autre part, dès la fin du XVIIIe siècle, les repères traditionnels, Dieu, le Roi, tendent à perdre leur valeur absolue au profit d'une valeur toute relative. L'art va suppléer à cette vacance et se trouver investi d'une mission transcendante : révéler un absolu et une vérité qui ne sont plus transmis par l'Etat ou la religion.

L'art assume une vocation plastique, transmettre des idées supérieures par l'intermédiaire des œuvres ainsi qu'une vocation philosophique, révéler l'Etre, l'essence de l'art, l'absolu au travers de sa réflexion. Cette notion du Salut par l'Art est une notion qui alimentera les différentes avant-gardes artistiques, dans leur souci d'améliorer voire de changer le monde. Il suffit de penser au Bauhaus, au Surréalisme pour voir se concrétiser cette idée d'un art révolutionnant le monde et, corollairement, le glissement de l'art vers la vie et la perméabilité de plus en plus grande des frontières qui séparent l'art du quotidien.

Apparaît clairement le point de convergence de la crise de ces trois utopies de la citoyenneté, du travail et de l'art sur la crise contemporaine. Cette crise

[265] *Ibid.*, p. 225.
[266] *Id.*
[267] *Ibid.*, p. 227.
[268] *Ibid.*, p. 228.
[269] *Ibid.*, p. 229.

contemporaine ne représente rien de nouveau. Il semble au contraire qu'elle n'est qu'une étape supplémentaire dans cette suite de conflits et de controverses suscités par l'Art depuis le XVIIIe siècle, moment crucial où l'art s'est autonomisé et s'est vu écrit avec un « A » majuscule, c'est-à-dire « lorsqu'il est devenu un objet goûté et discuté par un public d'amateurs. »[270]

Et contrairement à ce que l'on serait en mesure de penser « ce n'est pas l'esthétique, au sens où nous l'entendons comme champ d'expériences esthétiques, qui commande l'autonomisation de l'art : c'est l'entrée de l'art dans la sphère publique qui engendre la question esthétique. Et c'est alors que la pluralité des jugements de goût d'un public et leur confrontation dans un espace public conduit à poser la question des critères de ce goût. »[271]

C'est là que Kant intervient avec sa *Critique de la faculté de juger,* 1790. Bien que fondés sur des sentiments subjectifs, les jugements de goût sont désintéressés et prétendent à une validité universelle. Ce qui se communique dans le jugement de goût et le plaisir esthétique, c'est ce qui est éprouvé dans le jeu de l'imagination et de la compréhension de l'objet perçu. « On communique en quelque sorte la communicabilité du sentiment, l'effet sur l'esprit du libre jeu de l'entendement et de l'imagination. La communication esthétique, c'est la communicabilité universelle d'un état d'âme que tout homme connaît de par la nature même de ses facultés et de leur libre jeu. »[272]

Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité,* 1794-1795, prône une éducation du goût qui engendrerait une harmonie sociale, fédératrice. Chez Kant comme chez Schiller « l'utopie de l'art se présente dans son noyau conceptuel le plus pur comme une utopie de communication et de civilisation. Elle est, qui plus est, indissociable du souci de l'aptitude à la liberté et à l'égalité postulée par l'utopie citoyenne. L'expérience esthétique est, dans ces conditions, ce qui garantit l'unité du monde humain, la sociabilité, et elle vient étayer et redoubler l'égalité citoyenne par ailleurs posée. » [273]

Mais l'utopie de l'art butera rapidement, dès le XIXe siècle, justement sur ce qu'elle est, c'est-à-dire une utopie. « C'est la démocratie avec ses principes de liberté et de communication, mais aussi avec ses effets de démagogie, de commerce et de brassage qui remet en cause l'utopie de la communication et de la civilisation esthétiques qui était censée la conforter. L'espace public critique et éclairé du XVIIIe siècle ne peut rester à l'abri des effets du développement

[270] *Ibid.*, p. 230.
[271] *Ibid.*, p. 231.
[272] *Ibid.*, p. 233.
[273] *Ibid.*, p. 240.

capitaliste et démocratique et devient l'espace de l'opinion publique en même temps que de la division entre classes et groupes sociaux. A l'évidence, l'art offre, certes, le principe d'une communication esthétique, mais en réalité, personne n'est d'accord sur rien (…) La communauté esthétique est en fait un affrontement. »[274]

Pour que perdure cette utopie, la notion d'œuvre d'avant-garde tente de dissimuler l'échec communicationnel de l'art sous l'explication d'incompréhension des œuvres par des esprits étriqués et non à même de saisir le message esthétique.

Jean-Philippe Domecq, ne parlant pas de l'utopie de l'art mais de l'art contemporain, de « l'art sans art », note une réaction similaire. Aux détracteurs de l'art contemporain, on oppose le fait que ce n'est pas l'œuvre qui est nulle mais ceux qui ne l'ont pas comprise. Pourtant cette utopie de l'art au même titre que l'utopie de la citoyenneté et l'utopie du travail toutes trois fondatrices des sociétés démocratiques et capitalistes, cette utopie de l'art est bien morte et « sa mort correspond à la fin d'une représentation de l'art et à la fin d'une croyance en lui. »[275]

Et ce deuil est difficile à faire « la question est politique plus qu'esthétique»[276]: l'art ne fait plus lien entre les différents acteurs de la vie sociale, l'art n'est plus envisageable en tant que « base commune de croyance. »[277]

C'est à ce point que ce que l'on nomme la crise de l'art contemporain surgit, à ce point de désenchantement où les différentes utopies ont fait faillite, sur le plan esthétique, politique ou social, le tout inextricablement mêlé, et ce depuis plus d'un siècle.

Les idées perdent de leur substance et tendent à se déliter dans un monde aux frontières floues et aux projets timides. Les mots parfois même manquent leur but et leur sens est peut-être à chercher ailleurs ou différemment.

Quant aux notions conceptuelles, elles doivent être repensées, dans des acceptions autres.

D'où le langage de sourds qui règne dans ce que l'on a coutume d'appeler la crise de l'art et qui est peut-être davantage une crise du discours sur ce qui est peut-être de l'art, peut-être autre chose.

---

[274] *Ibid.*, p. 244.
[275] *Ibid.*, p. 250.
[276] *Ibid.*, p. 251.
[277] *Id.*

Crise esthétique, crise de la représentation, controverse, crise du discours, c'est sans doute davantage sur les mots et les concepts qui disent l'art qu'il faut s'entendre que sur la création à proprement parler qui, elle, existe et, dont curieusement, les acteurs, artistes ?, se tiennent à l'écart.

La crise de l'art contemporain date des années quatre-vingt dix. Elle est déclenchée par des publications, évoquées plus haut, notamment celle de la revue *Esprit* (1991), intitulée *l'art d'aujourd'hui.* Etait posée la question des critères esthétiques. Un autre numéro suivait un an après, *La crise de l'art contemporain.* Jean-Philippe Domecq signait un article dans chacun des numéros, articles réutilisés dans le premier volume de sa trilogie sur l'art contemporain, *Artistes sans art ?*

L'objet est au cœur de cette tourmente car il représente, il serait plus juste de dire qu'il présente, tous les blâmes, les reproches adressés à l'art contemporain.

L'objet ne demande aucun savoir-faire technique ou artistique, l'objet ne demande pas ou peu d'intervention de la part de l'artiste, l'objet est sinon laid du moins quotidien, trivial. L'objet n'est pas de l'art. Il est du « n'importe quoi ».

L'Art qui, pendant des siècles, s'est affronté au Beau et visait à produire un plaisir esthétique, se trouve avec l'objet, déstabilisé. A force d'avoir voulu défaire les frontières art/vie, la mise à distance qui existait face à l'œuvre d'art n'est plus de rigueur.

Le spectateur se retrouve face à l'objet, lui tourne autour, voire le touche, intervient sur lui, créant un contact là où auparavant, la distance était la condition nécessaire.

Présenter (du latin *praesentare,* offrir) c'est d'abord offrir quelque chose aux regards, à l'attention. Présenter signifie la présence et l'idée de présent. Représenter (du latin *repraesentare,* rendre présent) c'est rendre perceptible, sensible par une figure, un symbole, un signe.

A la différence de la présentation qui manifeste la présence concrète d'une chose, la représentation remplace la chose absente par une image, un signe, un symbole. Entre la présentation et la représentation, entre la chose et son image, se joue le processus qui conduit, de l'immanent au transcendant, au symbolique.

« *Représenter* implique l'extraction d'un schème à partir d'un *territoire* et sa transposition dans un autre monde –dont les matériaux, les supports ou l'élément sont généralement plus diaphanes ou faciles à manier- appelé *carte.* Cette opération de substitution et d'allègement tient nos deux termes fermement séparés de part et d'autre de la « coupure sémiotique » : le signe n'est pas la

chose, le mot *chien* ne mord pas- pas plus que son image d'ailleurs. Et « ceci n'est pas une pipe » (vous ne pouvez pas la fumer). Cette coupure qualifie donc l'accès au symbolique, soit un certain *propre de l'homme. »*[278]

Le mythe fondateur des arts plastiques raconté par Pline est l'histoire de Dibutade, fille du potier Butadès de Sicyone. Amoureuse d'un jeune homme qui doit partir, elle trace une ligne sur l'ombre de son visage projetée au mur grâce à la lumière d'une lampe. Son père fait un relief en terre de ce contour. La trace du jeune homme absent le représente.

Le caractère indiciel du tracé est fortement souligné, caractère inhérent à la pratique photographique et dont jouent nombre d'œuvres modernes et contemporaines, de *L'élevage de poussière* de Duchamp aux *Anthropométries* de Klein. L'objet est absent. Son image demeure. Le peintre restitue l'image de l'enfant, du vase ou du paysage et la donne à voir via la maîtrise de son art, huile, aquarelle, pastel.

L'artiste qui utilise l'objet met à mal ces critères de savoir-faire technique, de Beau, que le grand public attend de l'art, et de transcendance inhérente à une pratique artistique « digne de ce nom ».

La *Roue de bicyclette* de Duchamp, les restes de repas de Spoerri, les frigidaires de Lavier, quelle esthétique prônent-ils ? Quelles qualités artistiques leur élaboration nécessite-t-elle ? Ils manifestent essentiellement « la persistance tenace de la chose même »[279] et, au lieu de l'allègement provoqué par l'accès au symbolique, nous confrontent à « cet effondrement (de l'ordre) symbolique. »

Nous subissons une « immersion dans le réel »[280], immersion ressentie dès les premiers papiers collés cubistes et le ready-made duchampien et qui, depuis, ne cesse de s'étendre à tous les secteurs de la société, politique, médiatique, culturel.

Pour Daniel Bougnoux *La crise de la représentation* peut donc s'interpréter comme un retour du réel, aux multiples manifestations. Le réel se rappelle quand l'urgence du *présent* vient supplanter la représentation. Ce *présentisme* semble une idée neuve, née avec l'individualisme démocratique de masse. Et si, aujourd'hui, il n'y avait plus qu'*aujourd'hui* ? L'individu contemporain a facilement la mémoire courte, et de faibles amarres du côté de ses ascendants. Quant aux descendants, on sait par l'école autant que par notre démographie qu'une certaine continuité entre générations est entrée elle aussi en crise. *Zero stock* et *no future* pourraient servir de ralliement à ceux que Nietzsche appela les « derniers

[278] Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La découverte, 2006, p. 8.
[279] *Ibid.*, p. 8.
[280] *Ibid.*, p. 9.

hommes » - ceux qui ne se laissent traverser ni par leurs aïeux ni par leurs enfants, le consommateur final, l'individu parfaitement autoréférentiel qui n'a d'autre horizon que lui-même, le Narcisse du « bel aujourd'hui » et de « après moi le déluge. » »[281]

Gilles Lipovetski dans *L'ère du vide, essai sur l'individialisme contemporain* fait une analyse similaire quant à l'individu postmoderne, la société dans laquelle il évolue et l'art généré par et dans ce contexte. Il parle de l'art et de sa « désublimisation »[282] en se référant à H. Marcuse et *L'homme unidimensionnel.* L'œuvre est sapée, destituée, désacralisée à l'image même de ce qui se passe au niveau politique.

Pour Lipovetski, « c'est la culture de l'égalité qui ruine inévitablement la sacralité de l'art et revalorise corrélativement le fortuit, les bruits, les cris, le quotidien. »[283] Et, plus loin, il insiste sur l'abolition de la distance, que nous évoquions plus haut, joliment nommée par D.Bell « éclipse de la distance »[284] et qui a pour corollaire « la disparition de la contemplation esthétique et de l'interprétation raisonnée au profit de « la sensation, la simultanéité, l'immédiateté et l'impact. »[285]

Les mots d'ordre des avant-gardes de rapprocher l'art et la vie, jusqu'à les confondre, de faire participer le spectateur, en tant que regardeur qui fait le tableau mais aussi en tant que *spectacteur* qui participe à l'œuvre même, ces mots d'ordre, poussés à l'extrême un siècle durant, de nouveautés en transgressions, ont abouti à la crise de la représentation, l'effondrement symbolique de la fin du XXe siècle et début du XXIe. Ce dont l'art s'est affranchi au début du XXe siècle, l'espace unidimensionnel, le cadre, la perspective, la tradition, toutes ces libérations, par un processus mortifère, en éliminant le cadre, c'est-à-dire ce qui circonscrit, dans une acception large, l'art a perdu des repères qui n'étaient pas seulement coercitifs.

Dans cet espace-là pouvaient s'inscrire tous les possibles. L'espace n'étant plus balisé mais ouvert à l'infini, les excès et les transgressions sont devenus la norme et, ce faisant, se sont sabordés. Souvent. Mais pas toujours. Pas d'une manière générale. Il y a de bonnes œuvres d'art contemporain, basées sur la pratique artistique de l'objet et il y en a de moins bonnes.

Nous avons plus haut évoqué le mythe fondateur de la peinture, la trace de l'ombre projetée au mur représentant le jeune homme absent. Toutefois, les images dévolues à la religion, c'est-à-dire tout l'art jusqu'à la période de la

---

281 *Id.*
282 Lipovetski Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 127.
283 *Ibid.*, p. 128.
284 *Id.*
285 *Ibid.*, p. 139.

Renaissance, n'avaient pas vocation de représenter les saints, les scènes religieuses. Ces images *sont* la présence même des saints, des scènes religieuses.

Les icônes religieuses sont peintes selon certaines règles afin que les formes et couleurs employées servent, à l'instar de la parole divine, à révéler les vérités de la foi. En ce sens, l'image présente plus qu'elle ne représente. Et de fait, la question esthétique, apparue dès la Renaissance, ne se pose pas dans les mêmes termes. La forme de l'art est subordonnée à sa fonction c'est-à-dire servir le domaine transcendant de la religion.

Depuis, l'art s'est sécularisé, la question de l'esthétique s'impose et, aujourd'hui plus que jamais, apparaît insoluble. La liberté de l'artiste moderne et contemporain a pour corollaire une multitude de formes et une absence de normes.

La question esthétique se double d'une réflexion intellectuelle. L'esprit intervient autant, sinon plus, que le regard. Que l'on parle de « Bien » (Platon), d' »Idée » (Hegel), d' « intuition lyrique » (Croce), c'est l'aspect intellectuel de la contemplation esthétique que l'on définit.

Un texte de Daniel Soutif, intitulé *Du bon et du mauvais usage de l'objet,* nous parle de *présentification.* Il emprunte ce terme au philosophe Lucien Stéphan, qui y recourt dans un ouvrage sur l'art africain et qui lui-même l'emprunte à l'helléniste Jean-Pierre Vernant.

« La présentification est l'action ou l'opération par laquelle une entité appartenant au monde invisible devient présente dans le monde des humains. »[286] « En d'autres termes, l'objet présentifiant –en l'occurrence, le masque ou la sculpture africaine- ne représente pas, ni ne symbolise, l'entité invisible qu'il donne à voir, il *est* cette entité. De là le pouvoir attribué à l'objet présentifiant. »[287]

Daniel Soutif esquisse un parallèle entre la présentification dans l'eucharistie « Ceci est mon corps » et le « Ceci est de l'art » « qui exprime la fameuse transsubstantiation subie par les objets élus œuvres d'art. »[288]

Ces objets devenus œuvres d'art s'ils ne présentifient pas la religion que présentifient-ils ?

« Le Marché » répond Daniel Soutif « cette entité invisible, mais désormais universelle et automatisée par l'informatisation, telle semble bien être devenue, au

[286] Stéphan Lucien, *L'art africain*, Paris, Citadelles, 1988, p. 53.
[287] Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'objet et l'art contemporain, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Transversalités I*, 1990, p. 37.
[288] *Ibid.*, p. 37.

rythme de la valse planétaire des millions de dollars cédés pour tel ou tel chef-d'œuvre, la fonction de l'œuvre d'art, de *toute* œuvre d'art, puisque les œuvres du passé qui ont conservé quelque vie ont vu disparaître tout souvenir de leur fonction historique initiale. Irreprésentable par définition, puisqu'il n'est rien d'autre qu'une structure relationnelle organisant l'espace social universel, le Marché ne pouvait effectivement qu'être présentifié. De là, peut-être la marginalisation, puis l'éclatement et le déclin de la représentation et, du même coup, celui de la peinture, qui, entre autres traits, caractérisent la modernité. »[289]

Le musée est le lieu qui répond nécessairement à « la présentification généralisée du marché. »[290] C'est là désormais que « s'opère la jonction du visible et de l'invisible qui autrefois s'effectuait dans les Eglises. »[291]

A ce stade, Soutif pose la question qui intitulait son article « on ne voit pas pourquoi il n'y aurait pas de bons et de mauvais usages artistiques de l'objet, de même qu'il existe de bonnes et d'insipides madones siennoises » ?

La question de la crise de la représentation dans le cas de l'objet dans l'art bascule dès lors dans l'esthétique.

L'art contemporain, tout le monde s'accorde sur ce point, n'est pas un art qui vise la Beauté.

Il ne cherche pas à être beau. Il ne cherche pas à plaire.

Les critères artistiques sont bouleversés ainsi que les questions ontologiques de l'art.

L'artiste classique tend à représenter la Beauté grâce à la maîtrise technique de son métier de peintre, de sculpteur. L'artiste moderne ne cherche plus à reproduire, ni à idéaliser.

Le souci n'est plus de rendre à la perfection le velouté d'un fruit ou la texture d'une soierie, il est de ramener à la surface le moi de l'artiste, ses idées, ses fantasmes, sa personnalité.

Et ce, avec une facture nouvelle, un traitement original, des matériaux nouveaux.

L'art contemporain ne promeut plus un idéal de beauté. Beaucoup d'expérimentations ont été réalisées par les différentes avant-gardes, abstraction, matiérisme, art informel, art corporel.

---

[289] *Ibid.*, p. 38.
[290] *Id.*
[291] *Id.*

L'art contemporain ne recherche pas systématiquement non plus la nouveauté, il semble souvent s'amuser à réutiliser, à citer des œuvres consacrées. *Fountain* de Marcel Duchamp, œuvre emblématique s'il en est, a été « reprise » par Sherrie Levine, par Wim Delvoye. On peut, à l'envi, y lire une réappropriation, un hommage ou un plagiat.

De transgression en nouveauté, la quête d'originalité de l'art moderne va finir, dans l'art contemporain, par se jouer aux frontières du presque rien, de l'insignifiant, de l'infra-mince, du déchet.

Deux grandes tendances dessinent ce siècle. 1913, la *Roue de bicyclette,* un objet, plutôt deux objets, un tabouret, une roue, deux ans plus tard, le *Carré blanc sur fond noir,* tableau suprématiste abstrait.

De ces deux esthétiques, de ces deux formes de pensée, car l'art de l'objet comme l'art abstrait sont étayés ? expliqués ? complétés ? par les pensées discursives de Duchamp et Malevitch en l'occurrence, par la majeure partie des artistes pratiquant ces formes d'art.

La pléthore de discours, de textes, de légendes fait partie de l'art moderne puis contemporain. C'est un truisme que de dire que plus l'œuvre s'allège, se dématérialise, frôle l'insignifiance plus le discours qui l'entoure est important, fastidieux, intellectualisé. Certaines œuvres se résument à ce discours, *sont* ce discours. Le langage est le matériau principal d'Art and Language.

Ces deux tendances qui marquent le siècle, si différentes qu'elles soient formellement se recoupent là, en ce qu'elles sont avant tout conceptuelles.

Dans l'art de l'objet, une évolution similaire, non du moins d'objet mais du moins de valeur, apparaît qui va utiliser le précaire, « des détritus, des déchets, de l'abject » pour reprendre le titre d'un ouvrage de François Dagognet.

Déjà quotidien, terre-à-terre et sériel, l'objet tend à devenir déchet d'objet. Nous pensons bien sûr aux Tableaux-Pièges de Spoerri, aux déchets de Tony Cragg, aux animaux morts de Damien Hirst.

Nous pensons aussi à l'*Exposition du plein* (1960) d'Arman, contrepoint à l'*Exposition du vide* (1958) de Klein, dans laquelle Arman a entassé des déchets, galerie Iris Clert, aux œuvres de Jana Sterbak, *Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique* (1987) et *Chair Apollinaire* (1996) œuvres composées de viande de bœuf.

Une exposition telle *Our body, à corps ouvert,* exposition scientifique et non artistique, pose des questions similaires, éthiques plus qu'esthétiques certes, mais

des questions sur la transgression et sa limite. Sous couvert de pédagogie, des cadavres (donnés à la science ? de condamnés à la peine de mort ?) peuvent-ils être ainsi exposés ?

La crise de la représentation induit une crise esthétique, à laquelle elle ne se limite pas.

Elle est aussi crise du discours sur l'art.

De 1913 à 2013, l'art a connu de multiples changements, des changements formels, esthétiques, conceptuels, des changements radicaux, des changements de point de vue aussi, tant du côté de l'artiste que de celui du spectateur et de la réception de l'art en général.

La société aussi a changé. L'appréhension de l'homme, via la psychanalyse notamment mais aussi grâce aux progrès scientifiques, techniques a été bouleversée.

Ce siècle a vu s'accélérer l'évolution de tous les secteurs de la société et certains phénomènes, pas forcément les plus glorieux, prendre une ampleur jusque-là inédite.

La crise de l'art qui est crise de la représentation et, nous l'allons voir, crise du discours fait partie d'un tout, d'un ensemble de modifications qui ont trait à la société au sens large et à son histoire. Qu'entendons-nous par crise du discours sur l'art ?

L'art s'accompagne de textes, qu'ils soient le fait des critiques d'art, des historiens d'art, des artistes eux-mêmes. La différence entre critiques et historiens d'art tient, évidemment au fait que l'Histoire occupe une place moindre dans les écrits des critiques, lesquels pratiquent au cœur de leurs écrits, une interprétation qui n'est pas de rigueur chez les historiens d'art.

L'historique des revues d'art qui ont traversé le siècle, en ont parlé, l'ont observé, esquisse un aperçu intéressant sur ce qui se dit de l'art, comment c'est dit, simple compte-rendu ou polémique, et retranscrit la teneur d'une époque.

Les revues d'art jouent un rôle prépondérant dans la diffusion des œuvres. Certaines complètent parfois leur action en ouvrant, dans des locaux de la rédaction, des galeries d'art qui exposent les artistes qu'elles défendent.

Dans les années dix et vingt, de nombreuses revues, en Europe, défendent les mouvements d'avant-garde.

Der Sturm, revue allemande fondée en 1910, est pionnière et des plus actives quant à la défense des avant-gardes européennes. La revue ouvre en 1912 une galerie qui expose les artistes qu'elle soutient.

En 1912, Guillaume Apollinaire fonde *Les Soirées Parisiennes* où sont publiés ses poèmes et des textes sur le Cubisme.

La revue *Dada* créée par Tristan Tzara en 1917 est à l'image de la création Dada et support d'innovations au niveau de l'édition, de la mise en page, de l'iconographie.

Le groupe défait, la revue sera relayée par une revue surréaliste *Littérature* qui deviendra en 1924 *La révolution surréaliste.* Ces revues faites essentiellement par des artistes, écrivains ou plasticiens, diffusent leurs recherches et sont essentiellement axées sur leurs propres créations et réflexions.

Documents, fondée en 1929 par Georges Bataille est la revue dissidente par rapport à *La révolution surréaliste*. Elle ouvre sur des horizons plus vastes tels l'ethnologie et la psychanalyse.

Les revues qui diffusent le Surréalisme persistent durant la guerre, en tant que moyen de résistance, ainsi *L'éternelle revue* d'Eluard (1944) et encore après, montrant l'importance de ce mouvement dans le siècle.

Les deux grandes revues d'art françaises, qui couvrent la création contemporaine jusqu'aux années soixante, sont *Les cahiers d'art* créés en 1926 par Christian Zervos et *Verve* qui paraît en 1937.

Les *Cahiers d'art* proposent de temps à autre des numéros spéciaux dont un, consécutif au numéro sur le surréalisme, consacré à l'objet, en 1936. Une galerie, la *Galerie des cahiers d'art,* montre les œuvres promues dans la revue. La guerre va contrarier les projets des *Cahiers d'art* qui d'une part, diffusaient de l'art allemand, d'autre part, manquaient de clairvoyance quant au rôle à venir des Etats-Unis, sur la scène artistique.

En France, les écrits des années de guerre et suivantes montrent un attachement à la tradition picturale. Dans *Les étapes de la peinture française contemporaine,* 1946, Bernard Dorival envisage l'histoire de l'art moderne en négligeant l'art abstrait et des artistes majeurs tels Mondrian et Kandinsky.

Quant à Pierre Francastel, dans *Nouveau dessin, nouvelle peinture,* il affirme que depuis 1860, seuls deux mouvements sont d'importance, l'Impressionnisme et le

Cubisme. Tout le reste, « Nabisme, Symbolisme, Expressionnisme, Surréalisme, etc., n'est que poussière de scholastique. »[292]

« Dans les débats artistiques de l'après-guerre, l'abstraction est ignorée, frappée, semble-t-il, d'un infamant ostracisme. Comme si la défense de la tradition française, le dessein d'en affirmer la continuité sans faille –la « raison d'Etat », en quelque sorte- avaient commandé aux artistes, aux critiques et aux historiens d'oublier Kandinsky, Mondrian, les mouvements et groupes « abstraits » créés et lancés à Paris avant la guerre. A relire les histoires de l'art et les essais critiques composés et publiés entre, disons, 1940 et 1947, il semble en effet que le conflit et l'Occupation ont effacé jusqu'au souvenir même des manifestes, revues et expositions qui, entre 1920 et 1930, avaient entrepris de propager l'esthétique de l'abstraction. »[293]

Il faudra attendre une dizaine d'années pour que l'idée de la guerre soit moins présente dans les esprits, les laissant s'ouvrir aux œuvres de Vasarely, Duchamp, Soto, notamment avec l'exposition *Mouvement,* à l'initiative de Denise René en 1955.

A la différence des *Cahiers d'art, Verve* a su davantage franchir l'obstacle de la guerre puis le virage des années soixante qui marquent un changement considérable dans la production artistique.

C'est la période où le clivage art/vie tend à se réduire, où l'objet réapparaît en force, la période où l'art conceptuel engendre de nombreux écrits d'artistes, la période où l'éclatement des formes artistiques elles-mêmes mais aussi des formes de réception amorce une nouvelle période de l'histoire de l'art, le contemporain. *Verve* sait s'adapter à ces mutations et offre ses pages aux artistes eux-mêmes et à la création en train de se faire.

Cette décennie voit apparaître de nombreuses revues d'art où les artistes commentent leur œuvre. C'est Donald Judd qui ouvre la voie montrant et l'importance du discours de l'artiste sur son propre travail et le déplacement de la capitale artistique de Paris à New York.

Il sera suivi par Dan Graham qui écrit, en 1966, dans *Arts Magazine,* « Homes for America », œuvre emblématique du travail conceptuel de l'artiste et de l'époque : l'œuvre se réduit à de l'information : les maisons de banlieue américaines jouent de l'identique, seul varie le nom qu'on leur donne, cache-misère qui trompe l'uniformité, par effet de langage. L'œuvre assimilée à une, ou quelques pages de

---

[292] Francastel Pierre, *L'école de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946, p. 159.
[293] Ceysson Bernard, « A propos des années cinquante : tradition et modernité *», 25 ans d'art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 37-38.

revue, de même que ces maisons américaines pose les questions de l'originalité et de la reproductibilité.

Les revues, dont *Avalanche,* fondée en 1968 est la plus célèbre, tendent de plus en plus à devenir des espaces par et pour les artistes. A tel point que la nuance entre œuvre et revue est parfois difficile à saisir.

0X0, lancée par Pascal le Coq en 1996, est une revue où la production artistique est secondaire. Elle ne sert qu'à alimenter la revue. Editée selon un principe variant selon le nombre des abonnés, la revue est un système économique autonome. *OXO* est à la fois revue d'art, livre d'artiste et espace d'exposition. Elle concrétise parfaitement la volonté d'ouverture, de pluralisme, de transversalité qui anime l'époque.

Dans le même ordre d'idées la revue *Papiers* d'Eric Watier est une revue diffusée via internet en PDF et que chacun est libre d'imprimer. Trimestrielle, la revue 02 créée en 1997 marque ses distances par rapport à Paris et son monopole de l'activité artistique. La revue est conçue à Rennes et rend principalement compte de l'actualité de la région, accompagnée d'un galerie, la ZOO galerie et d'un site internet efficace. Son objectif est de rendre compte du travail de jeunes artistes encore peu connus. Elle prendra rapidement une ampleur nationale puis internationale.

20/27, revue annuelle, créée en 2007, propose des textes de critique d'art qui prennent le parti d'appréhender des œuvres en devenir et ce, dans une perspective historique.

Deux publications, davantage « institutionnelles », donnent à comprendre l'art moderne et contemporain et dominent le monde de l'édition en matière de revues d'art. *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne* créés en 1979 par Jean Clair et édités avec le Musée d'art moderne, qui se présentent comme une publication de référence, dans le domaine de l'histoire de l'art et de la théorie.

Art Press est « La » revue de référence d'art contemporain, sur les plans national et international. Depuis 1972, elle expose l'actualité artistique au rythme des grands événements et se pose en défenseur de l'art contemporain. Art Press est essentiellement consacrée aux arts plastiques mais les autres formes artistiques y sont largement représentées. Espace d'information et de réflexion, Art Press associe actualité artistique et analyse critique.

Tout au long du siècle, les revues d'art jouent un rôle important d'information, de diffusion et de critique, chacune avec une orientation propre et une identité forte. La revue est lieu de diffusion d'œuvres et d'idées.

Nathalie Heinich nous rappelle cette évidence : « Dans le « monde du renom » qui gouverne l'entrée dans l'espace public, la vraie discréditation ne passe pas par la dépréciation, mais par le silence. Aussi la critique d'art est-elle faite non tant d'éloges et d'attaques que de commentaire ou de silence, c'est-à-dire d'inclusion ou d'exclusion dans le champ de ce qui vaut d'être commenté. »[294]

Et cela est encore plus valable pour l'art contemporain. C'en est même « un trait spécifique »[295] car « le commentaire ne se contente pas d'exister parallèlement à l'œuvre, mais lui ajoute une valeur.

C'est ce que savent fort bien les artistes lorsqu'ils cherchent un préfacier pour leur catalogue, et les galeristes lorsqu'ils tentent d'obtenir l'article d'un critique : le commentaire autorisé leste l'œuvre, au minimum, de la preuve qu'elle mérite un intérêt, et parfois d'un enchérissement de sa cote. L'écrit sur l'art est l'équivalent d'une lettre de crédit : crédit esthétique, crédit économique. »[296]

De la revue d'art permettant de vulgariser, de montrer les œuvres de différents artistes, de les critiquer aussi, à des revues éditées par les artistes eux-mêmes ou des critiques soucieux de faire partager leur travail, de faire entendre des discours autres, et/ou de déjouer le système établi du marché de l'art et de ses produits dérivés, il y a un écart.

Cet écart se situe dès le départ : l'état d'esprit qui préside à l'élaboration de ces deux types de revues n'est évidemment pas le même. Pourtant, en ce qui concerne ce que l'art a à nous transmettre de lui-même ou de la société qui l'engendre, l'écart n'est pas si grand.

Nous voyons nettement se dessiner une tendance de l'engagement collectif de groupes tels Dada, vers l'éclatement des discours, l'individualisme voire le narcissisme, caractéristiques de la société contemporaine.

Les critères esthétiques ont, au long du siècle, perdu de leur pertinence face à une création qui refuse tout chemin balisé, emprunte des chemins inconnus ou détournés et tend à transgresser ce qui fut comme ce qui est. Comment, dans ces conditions, s'entendre sur ce qu'est l'art ?

La diversité des discours sur l'art actuel est une cause essentielle de la crise de l'art contemporain. Non seulement le pluralisme des discours est devenu la norme mais la communication est rendue impossible par ce pluralisme même et par la perte de sens du concept d'art et des critères servant traditionnellement à le

[294] Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 268.
[295] *Ibid.*, p. 305.
[296] *Ibid.*, p. 319.

définir. Chacun interprète à sa façon. « L'œuvre ouvre un espace herméneutique où le commentateur va inscrire ses propres projections. »[297]

Simultanément à la crise de l'art contemporain, différents auteurs, Thierry de Duve dans *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité,* 1989, Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* 1992, Rainer Rochlitz dans *Subversion et subvention,* 1994 et Catherine Millet dans *L'art contemporain en France,* 1997 font des « tentatives pour conforter l'édifice de l'art contemporain »[298] en édifiant des critères d'évaluation et de jugement de l'art contemporain. Mais ces critères semblent se dérober.

D'autres écrits vont dans le sens déjà bien amorcé de la déconstruction du paradigme moderniste et se fondent sur les caractéristiques de l'œuvre contemporaine à savoir sa diversité, la difficulté à la classer, à la définir. Pour Nelson Goodman (*Les langages de l'art,* 1968 mais traduit en français en 1992), l'œuvre est toute relative. Elle n'est qu'une version du monde, une possibilité.

Pour Gérard Genette (*l'œuvre de l'art,* 1994), « on ne peut plus entretenir la fiction d'un sens commun esthétique. »[299]

Chez Jean-Marie Schaeffer (*L'art de l'âge moderne,* 1992), le propos est proche de celui de G. Genette et d'A. Danto qui prennent en compte la diversité, l'éclatement, le pluralisme de formes artistiques sécularisées.

Le ou plutôt les discours sur l'art tiennent donc davantage du monologue, du dialogue de sourds que de la discussion. La polémique concernant l'art contemporain et ses différents protagonistes illustrent parfaitement cet état de fait.

Les ouvrages théoriques cités ci-dessus tentent, en se distanciant, de proposer des lectures possibles de l'art et dresse un état des lieux, de la création et du discours sur la création.

Une « pensée gigogne » montrerait qu'englobant ces discours sur l'art, des discours sur la société, sur l'air du temps, existent qui traduisent, dans un schéma élargi, les mêmes difficultés.

Quand Jean-François Lyotard remet en cause les « grands récits » de la modernité, récits mythologiques et religieux fondateurs des sociétés et civilisations, et pose l'éclatement des différents savoirs, c'est de la fragmentation de la société en groupes régis par des codes divers et incompatibles qu'il parle, ainsi que du pluralisme des discours sur ces savoirs et leur relativité.

---

[297] Michaud Yves, *op.cit.*, p. 170.
[298] *Ibid.*, p. 196.
[299] *Ibid.*, p. 199.

Jurgën Habermas est en opposition avec cette pensée de la postmodernité représentée par Lyotard bien sûr mais aussi Foucault et Derrida. Dans la *Théorie de l'agir communicationnel,* Habermas, met au premier plan la « communication » essentielle à la démocratie.

S'il est aujourd'hui impossible d'ériger des critères et des normes universels, communiquer c'est, via le langage, une issue aux conflits et antagonismes, sans passer nécessairement par le consensus.

Il semble en effet que la « fin des grands récits » n'implique pas un vide idéologique, de même que la crise de l'art n'implique pas une impasse totale. D'autres formes de récits, d'autres formes d'art se sont mises en place, impliquant un changement de registre quant au discours tenues sur ces formes autres. Plus de point de vue général mais une multitude de points de vue, plus de concept d'absolu mais un relativisme certain, plus de grands récits mais d'innombrables petites histoires.

Marc Augé, dans un entretien au *Monde* le 5 Novembre 1991, parle de ce changement de registre, du collectif à l'individuel. « Se met en place, aujourd'hui, une pensée qui travaille au plus près de la réalité individuelle. En tout cas en Occident. Je me demande si cette affirmation de la valeur individuelle indépendamment de la race, du sexe, etc., qui na pas d'équivalent dans l'Histoire, ne donne pas précisément, un sens à l'Histoire. »[300]

Et, à ce point, nous revenons à la crise de l'art en tant que crise de l'utopie de l'art.

En effet, l'utopie de l'art c'est penser l'œuvre révélatrice d'absolu et manifestation de vérité. Les avant-gardes du début du XXe siècle tendent à réaliser l'utopie de l'art pour révolutionner la société, ainsi du constructivisme russe, du Bauhaus…

L'ancrage de l'utopie dans la réalité est un contre-sens mais cela conduira à la perméabilité des frontières art/vie jusqu'à dissolution et au constat d'une scission entre l'homme et le monde. Là encore, même si l'utopie n'est plus ce qu'elle était, mise à mal par les grands conflits mondiaux, par la perte en la croyance au progrès, en l'homme à faire le monde, les œuvres conservent leur fonction critique. L'utopie en tant que projet collectif n'est plus envisageable, chaque artiste, dans sa quête individuelle, dresse son propre projet utopique.

Et nous retombons sur les caractéristiques propres à cette « ère du vide » postmoderne : le narcissisme, le repli sur soi, l'auto-référentialité, l'hyperfocalisation identitaire.

[300] Augé Marc, « Entretien », *Le Monde*, 5 Novembre 1991.

La question de l'espace privé et intime comme lieu de résistance et de contestation se pose, dernier bastion contre l'idéologie de masse, l'institutionnalisation des avant-gardes devenues de purs académismes.

L'esthétique relationnelle, définie par Nicolas Bourriaud en 1995, est une théorie esthétique où l'œuvre d'art est génératrice de relations interhumaines, qui la constitue, qu'elle crée et donne à voir.

Manière de s'interroger sur l'art des années quatre-vingt dix, cette esthétique peut aussi être envisagée comme solution à ce que la crise de l'art contemporain peut révéler comme étant une impasse.

Les artistes regroupés par Nicolas Bourriaud autour du concept d'esthétique relationnelle, travaillent dans le sens de la proximité et de la rencontre, contre le formatage social.

Ainsi Rirkrit Tiravanija organise chez un collectionneur un dîner, pour lequel une soupe thaï doit être préparée. « Si l'opinion peine à reconnaître la légitimité ou l'intérêt de ces expériences, c'est qu'elles ne se présentent plus comme les phénomènes avant-courriers d'une évolution historique inéluctable : à l'inverse, elles apparaissent fragmentaires, isolées, orphelines d'une vision globale du monde qui les lesterait d'une idéologie. Ce n'est pas la modernité qui est morte, mais sa version idéaliste et téléologique. L'art devait préparer ou annoncer un monde futur : il modélise aujourd'hui des univers possibles. »[301]

Pour Nicolas Bourriaud, c'est dans et par l'individuel que la fonction critique de l'art se réalise à présent. Quant à la notion d'utopie véhiculée par les avant-gardes successives au cours du siècle, elle existe bel et bien mais « se vit aujourd'hui au quotidien subjectif, dans le temps réel des expérimentations concrètes et délibérément fragmentaires. »[302] Ce qui tend à montrer que l'art, loin d'être moribond, est vivant mais doit être envisagé autrement.

Les avant-gardes nous avaient habitués à avancer de nouveau en nouveau, de transgression en surenchère de transgression et à remodeler les concepts et façons d'appréhender l'art. Toute avant-garde tendant à s'instituer dès qu'elle est acceptée en tant que telle, le moteur de l'avant-garde est de créer sans cesse du nouveau, nouveau qui devient vite obsolète et contre quoi il faut s'ériger pour ne pas sombrer dans l'institutionnalisation, la perte d'acuité et de pertinence. C'est le refus de l'institutionnalisation qui pousse l'avant-garde à créer, de plus en plus vite, de plus en plus choquant, de plus en plus nouveau. Mais l'institutionnalisation fait partie du processus même de l'avant-garde. L'art finit toujours par

[301] Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998, pp. 12-13.
[302] *Ibid.*, p. 47.

s'institutionnaliser à partir du moment où il prend en compte l'espace public. Ce qui n'est pas sans lien avec la crise de l'art contemporain.

En effet, alors que l'art est embarqué dans le grand mouvement de mondialisation, la crise est particulièrement sensible en France. Elle pourrait l'être aux Etats-Unis, dans d'autres pays d'Europe, or ce n'est pas le cas.

Il semble que se dessine un rapport de cause à effet entre cette crise de l'art contemporain et la forte implication de l'Etat français dans la création contemporaine, au niveau de l'enseignement artistique, des politiques culturelles, du marché de l'art.

L'importance grandissante de l'art au sein de la société depuis la seconde guerre mondiale, l'éclatement des esthétiques, la question d'une autre définition à donner au concept d'art, la mass-médiatisation du fait culturel, le poids d'une opinion publique avec laquelle il faut désormais compter, tous ces éléments sont à considérer qui font de l'art « une valeur sociale, voire un projet politique. »[303]

Il ressort que la crise de l'art contemporain est moins une crise esthétique, dénonçant le « n'importe quoi » d'un art laid, ne requérant aucun métier et emplissant les musées d'objets triviaux et manufacturés, que la crise d'un système qui non seulement cautionnerait des œuvres qui n'en sont pas mais interdirait le devant de la scène aux œuvres véritables. Les œuvres exposées, connues et reconnues seraient des œuvres institutionnalisées, des œuvres académiques. Des œuvres qui jouent le jeu socio-politique au lieu, dans la lignée contestatrice avant-gardiste, de s'opposer à cette institutionnalisation. Des œuvres qui devraient revendiquer leur liberté, leur capacité critique voire révolutionnaire se trouvent intégrées dans un réseau institutionnel qui organise le champ de l'art contemporain, de la création à proprement parler au marché de l'art, en passant par l'enseignement artistique.

Les différents secteurs d'activité sont regroupés et mobilisés en vue de légitimer l'art ou plutôt une certaine production artistique, celle que l'on retrouve dans toutes les expositions, biennales et autres foires d'art contemporain. « S'élabore ainsi une liste standard autant que variable d'artistes officiels qui n'ont à peu près rien en commun sinon d'avoir été choisis officiellement. Une fois choisis, on pensera à eux chaque fois qu'il faudra dresser une autre liste. »[304] De là à penser avec Jean Baudrillard qu'il y a un « complot de l'art », la marge est faible!

L'art contemporain joue simultanément avec l'abject et le banal en en revendiquant la nullité et avec le fait qu'aucun critère esthétique n'est valide, ce

[303] Michaud Yves, *op. cit.*, p. 161.
[304] *Ibid.*, p. 48.

qui entraîne la culpabilité chez « ceux qui n'y comprennent rien, ou n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre. »[305]

Ajoutée à cela, la stratégie commerciale confine l'art dans une nullité incommensurable. Jean-Philippe Domecq parlait de « diagnostic », Jean Baudrillard parle des « métastases du discours sur l'art qui s'emploie généreusement à faire valoir cette nullité comme valeur (y compris sur le marché de l'art évidemment). »

La crise de l'art est en réalité un imbroglio de crises.

Crise esthétique, crise systémique, crise des concepts qui disent l'art, tout à la fois, en un écheveau complexe à clarifier, tant les questions soulevées sont difficiles, sur le plan du public et des enjeux socio-politiques, sur le plan du marché de l'art et des institutions d'Etat, sur le plan moral parfois aussi quand il s'agit de « l'inspiration » de l'artiste, de l'authenticité de l'œuvre.

On peut dire que les avant-gardes successives depuis le ready-made de Duchamp ont épuisé les registres du nouveau et de la transgression.

Pourtant même si beaucoup d'expérimentations ont été faites, ce serait, nous semble-t-il, réducteur que de penser que l'Artiste a épuisé son potentiel d'originalité, de capacité d'invention et de création et surtout a trouvé les réponses aux questions soulevées par son humanité même.

Le ready-made fut un pavé dans la mare. Il le reste. Ce geste a bouleversé l'art, et la manière de le penser, de manière irréversible. Il porte en lui tout ce qui s'est fait depuis. Pourtant si Duchamp a pu créer son premier ready-made en 1913, geste incongru, attitude révolutionnaire, transgression des codes éthiques et esthétiques, si Duchamp a pu mettre une roue de bicyclette sur un tabouret et dire « ceci est de l'art » c'est que le contexte socio-politico-culturel lui permettait de le faire. Il y a toujours interaction entre le contexte et la création, l'œuvre ne naît pas *ex nihilo*. Il lui faut un ferment, un support idéologique et contextuel.

Il y avait une brèche, il y avait un possible que Duchamp a su saisir à ce moment-là. Là réside sans doute la puissance du geste, dans l'adéquation avec son temps, juste un peu en avance mais pas trop quand même, un décalage infime.

Cette brèche, ce possible ont ensuite vu s'engouffrer tout… et n'importe quoi. Mais il y a toujours eu, à chaque époque, du n'importe quoi. Ce n'est pas nouveau. Et, à ce point de notre réflexion, la question n'en est plus là. Le « n'importe quoi » est l'arbre qui cache la forêt.

[305] Baudrillard Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 Mai 1996.

Ce que la crise de l'art des années quatre-vingt dix nous dit c'est l'obsolescence de tout un pan de notre société qui énonce avec des mots émoussés des vérités dépassées.

« Ce n'est pas l'art qui est en crise mais le jugement sur les productions. En effet, ceux qui jugent ne savent plus que dire ni que faire. Ils ne savent plus comment et quand jouir. Toutefois peut-être –sans doute ?- est-ce dû aux œuvres elles-mêmes ? Elles font violence aux habitudes et aux normes, elles étonnent et elles découragent aussi bien l'interprétation que l'abandon au plaisir. »[306]

La société a changé. Les institutions étatiques ont changé. L'art a changé et son public aussi. Dans le fond, car l'évolution est un paramètre inévitable et qui, en ce siècle, s'est considérablement accélérée.

Dans la forme, car l'art, comme la société, est vécu, montré, exposé différemment ; les moyens dont on dispose pour « communiquer » l'art ont pris une ampleur considérable en même temps que l'art devenait un enjeu socio-politique de taille. De plus, non seulement l'art puise dans le quotidien et en extirpe, souvent, le banal, l'informe et l'abject mais il entretient des relations inédites avec l'informatique et les nouvelles technologies, brouillant encore davantage les frontières, créant des liens interdisciplinaires neufs et inaugurant de nouvelles formes plastiques, d'exposition ou de diffusion.

La démarche d'Eduardo Kac est un bon exemple de ces démarches hybrides mêlant art, sciences et nouvelles technologies. Il a créé un lapin fluorescent, génétiquement modifié, ce avec l'aide de l'INRA (institut national de la recherche agronomique).

Critical Art Ensemble s'intéresse à la biotechnologie, au transgénique et considère l'art comme un moyen de s'opposer à la façon dont les gouvernements et les industries traitent ces questions. Ce type de créations brouille les pistes. Est-ce de l'art ? De la science ? Il nous montre surtout que la question n'est plus d'étiqueter et de définir, chacune bien rangée dans sa case, des disciplines hétérogènes. L'approche doit être transversale, inter et multidisciplinaire.

En définitive, cette crise de l'art parle de tout et tout le monde en parle sauf les artistes, mis à part un très petit nombre que l'on peut qualifier d'artistes officiels et qui, bénéficiant des subventions de l'Etat sont mal placés pour la critique.

La plupart est restée très en dehors de cette controverse. Pourtant, il n'y a aucun doute, les artistes continuent à créer. Que ce soit ceux que l'on retrouve dans les expositions blockbuster des grandes capitales, que ce soit les exclus du système,

[306] Regruto Gwenola, « La crise de l'art contemporain », Sciences Humaines Combinées (en ligne), numéro 3 -Crise(s) en thème, 27 Janvier 2009.

ils créent. C'est vrai qu'il y a des artistes qui sont dans l'ombre, vrai aussi que certains monopolisent le devant de la scène mais cela n'a-t-il pas toujours été le cas ?

Sans tomber dans le mythe de l'artiste maudit, il y a toujours eu des artistes reconnus, d'autres pas. Il y a toujours eu des artistes sachant s'accommoder mieux que d'autres du système en place, l'intervention de l'Etat ne datant pas d'hier. L'art en tant que valeur financière ne doit pas en supplanter la valeur transcendante, la valeur spirituelle. Il semblerait de toute façon qu'un art qui n'aurait de valeur que pécuniaire n'est pas pérenne.

Ainsi de La Figuration Libre lancée dans les années quatre-vingt par les milieux de la communication pour pallier les insuffisances françaises dans le domaine artistique. Entre le Néo-Expressionnisme allemand et la Trans-avant-garde italienne, il fallait que la France imposât un choix.

La Figuration Libre atteindra son but, pour un temps seulement, sur la scène internationale et le marché de l'art, en parallèle, dès 1981, avec la politique culturelle du ministère de Jack Lang, politique active et fondée sur une notion très étendue de la culture.

« A tous égards donc, c'est la démocratie avec ses principes de liberté et de communication, mais aussi avec ses effets de démagogie, de commerce et de brassage qui remet en cause l'utopie de la communication et de la civilisation esthétiques qui était censée la conforter. L'espace public critique et éclairé du XVIIIe siècle ne peut rester à l'abri des effets du développement capitaliste et démocratique et devient l'espace de l'opinion publique en même temps que de la division entre classes et groupes sociaux. A l'évidence, l'art offre, certes, le principe d'une communication esthétique, mais, en réalité, personne n'est d'accord sur rien (…) La communauté esthétique est en fait un affrontement. »[307]

L'art contemporain a poussé à l'excès ce sentiment d'éclectisme et d'hétérogénéité des goûts et des esthétiques. Il a brouillé les frontières de l'art et de la vie, de l'art et de la science, de l'art et des nouvelles technologies ou plutôt il les a ouvertes permettant à de nombreuses disciplines de s'inviter dans sa pratique. Le concept est vaste et flou parfois difficilement identifiable –est-ce de l'art ?- mais il a le mérite d'être riche, à l'infini créateur.

La crise est définie comme le moment aigu de l'évolution d'une maladie dont l'issue peut être le meilleur comme le pire. Du reste, nous pouvons-nous demander si ce sur quoi l'art, et la tentative d'en parler, achoppe à ce moment-là est un symptôme ou un symbole ?

[307] Michaud Yves, *op. cit.*, p. 244.

Symptôme d'un état jusqu'alors endémique et qui a éclaté en ces années quatre-vingt dix ou symbole d'un changement nécessaire dans l'appréhension de l'art ? L'art va-t-il mal ? Va-t-il bien ? A-t-il changé au point qu'il faille renouveler tout un langage qui irait de la perception qu'on en a à la façon dont on en parle ?

Cette crise des années quatre-vingt dix, sur quoi a-t-elle débouché ? Et l'objet s'est-il remis des accusations virulentes dont il a été… l'objet ? Peut-être une des solutions à la crise est justement de sortir des sentiers battus, des ornières et envisager avec un regard neuf la création en train de se faire.

Les frontières conceptuelles et techniques sont battues en brèche. Aux frontières mentales de se défaire des carcans mis en place depuis des siècles et qui ne sont plus de rigueur. Quelle issue au sortir de la crise pour l'objet, catalyseur des réactions négatives face à l'art, cause et effet de tous les maux de l'art ?

L'objet a ouvert le siècle en 1913, tabouret et roue de vélo. Il a connu, heure de gloire, son baptême artistique, dans les années soixante.

Dans les années quatre-vingt dix, il a été taxé de tous les maux, jugé coupable d'avoir introduit le « n'importe quoi » dans l'art.

Pourtant il a résisté et traversé le siècle, oscillant entre le plus et le moins d'objet, du monochrome aux *Compressions,* de l'*exposition du vide* aux *Accumulations,* deux pôles, deux façons opposées de nous donner, mieux que toute autre forme d'art de par son anthropomorphisme, à voir et l'homme et le monde.

L'objet est bien présent dans les pratiques artistiques de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle. Le moins d'objet actuel se situe moins dans l'abstraction que dans la tentation de l'esthétique relationnelle et la création d'événements tendant à créer de la rencontre, des relations interhumaines. Dans ce cas, l'objet sert de médium. Il sert à transmettre de l'humanité à travers des performances, des installations, des événements souvent conviviaux, parfois proches de la fête, le tout proche du quotidien.

Partie du constat que la technologie devait générer un communautaire qui s'est avéré fragmenter, cloisonner, individualiser et renvoyer à la solitude, l'esthétique relationnelle est née du questionnement du réseau, des formes relationnelles qu'il induit. Ces formes sont transposées, dans leurs œuvres par les artistes relationnels, en un processus que Nicolas Bourriaud appelle « délocalisation ».

Plus de projets révolutionnaires, les artistes relationnels nous proposent des micro-utopies du quotidien, de l'ordre de l'éphémère, de l'impalpable, de l'infra-mince.

Ben Kinmont fait la vaisselle d'une cafétéria de musée. Georgina Starr distribue un texte disant combien elle a horreur de manger seule aux clients qui mangent en solitaire dans un restaurant. Dan Graham, dans *Present Continuous Past(s),* 1994, installe au MNAM de la ville de Paris, une pièce aux murs recouverts de miroirs, dans laquelle un caméra filme ceux qui entrent dans la pièce mais avec un petit décalage perturbateur. Rikrit Tiravanija, lors de la biennale de Venise de 1993, expose une grande bassine d'eau maintenue en ébullition par un réchaud à gaz, dans une gondole en métal ; des objets de camping gisent ça et là et dans des cartons, des sachets de soupes déshydratées sont à la disposition du spectateur qui peut utiliser l'eau prête à l'emploi dans la marmite.

Ces œuvres, à la frontière de toute définition satisfaisante, jouent de la participation du spectateur, ou de sa non-participation, dans l'action même ou dans un travail de production de sens. Ces œuvres tissent du lien social en tant qu'elles nécessitent une interactivité et font du spectateur, un *spectacteur*[308].

Certes, les années soixante ont vu de nombreuses œuvres prenant à parti le public, nécessitant sa participation active. La différence avec l'esthétique relationnelle est notoire.

Les œuvres ont depuis Duchamp basculé de la représentation vers la présentation, le champ de réception de l'œuvre a pris une importance jusque-là méconnue, l'art et la vie se sont rapprochés au point de se confondre, tout cela est entendu et fait partie intégrante de la création, qu'elle soit esthétique relationnelle, peinture, sculpture, performance.

L'esthétique relationnelle prend le contexte comme point d'appui de sa pratique, contexte social, contexte technologique, contexte économique (certaines œuvres de Ben Kinmont interviennent sur cet aspect économique de l'œuvre) et propose cette alternative-là. D'aucuns y verront des œuvres puériles, limitées, taxées plutôt que de « n'importe quoi » de « presque rien ». C'est une vision des choses.

L'esthétique relationnelle peut aussi être considérée comme un moyen de recréer du sens et du lien à un moment de l'histoire où, envahis par les réseaux de toutes sortes, l'artiste, et le citoyen, se trouvent emmêlés dans un trop-plein de signes, d'objets, de virtualité qui s'apparente à du vide et en appellent à une matérialisation de la vie qui passent parfois par la mise en scène d'événements dérisoires, presqu'impalpables. Peut-être aussi pour mieux nous en faire saisir la valeur et la fragilité ? Dans ce cas, l'objet sert de médium. Il sert à transmettre de l'humanité, à créer une relation. Il est un moyen d'entrer en contact avec l'autre.

---

308 Renucci Franck, *Les ruptures du film interactif : la continuité de son histoire, le rythme de son énonciation, l'harmonie de sa composition*, Thèse de doctorat. Université de Toulon, 2003.

Cette esthétique relationnelle cherche à réintroduire de l'humain là où la réification du lien social tend à faire de ce lien une marchandise.

La pratique artistique de l'objet, malgré les griefs reprochés lors de la décennie précédente, se porte plutôt bien. Allan McCollum crée des objets imitant des œuvres d'art et les démultiplie en séries. Ses objets, issus de la vie quotidienne ou de la nature, travaillent en apparence sur la série et l'identique. En apparence car si l'on regarde plus attentivement, les objets sont tous, à un détail près, différents. Il y a une parenté avec l'œuvre de Christian Boltanski quant aux thématiques abordées, notamment la mémoire, le temps et la mort.

L'objet, volontiers appelé prothèse, est le point de départ de la démarche de Philippe Ramette, qu'elle soit photographie, sculpture, performance, installation. Il met en scène, dans les années deux mille, des *Suicides d'objets,* lit, chaises et tables accrochés au plafond par des cordes, en un ensemble instable, fauteuil anthropomorphisé. L'objet et l'homme entretiennent une très forte relation, pour nous dire leur proximité, un rapport au monde entre réalité et fiction, leur rejet de l'hyperconsommation, un point de vue autre. « Gardons nos illusions » nous dit Philippe Ramette, ce que corrobore ses photographies où l'artiste défie les contraintes physiques de l'air, de l'eau, de la pesanteur et la rationalité.

L'exposition *Bertrand Lavier, depuis 1969,* 26 septembre 2012 – 7 Janvier 2013, au Centre Pompidou, montre les travaux, ou plutôt les chantiers, de l'artiste depuis plus de quarante ans. L'objet est toujours au centre de ses préoccupations, objet qu'il retravaille, sur lequel il revient, qu'il additionne, transpose, manipule.

Par exemple, Lavier repeint en 1990 un piano peint en 1980 en se demandant, non sans humour, si la touche est toujours la même. Son travail est montré thématiquement et non chronologiquement car il y a d'incessants va-et-vient dans l'œuvre, qui reste ouverte à d'éventuelles transformations et ajouts, ce qui fait dire à Philippe Dagen dans son article du *Monde* (27.09.12) qu'il s'agit d'une « non-rétrospective ». *Husqvarna//Art déco,* 2012, un souffleur de feuilles flotte au-dessus d'une commode art déco, rappelle la superposition d'objets chère à Lavier et joue ici entre divers registres, objet contemporain, objet des années trente, le fonctionnel et le décoratif, la temporalité.

L'objet chez Bertrand Lavier n'est pas un ready-made au sens strict du terme, à savoir un objet manufacturé, en série, choisi au hasard, dans l'indifférence de goût et de choix. « *Teddy,* l'ours en peluche ne doit rien au hasard. L'artiste ne l'a pas

trouvé abandonné dans la rue, mais acheté aux Puces et choisi pour son air vicieux. »[309]

Les différentes séries de Bertrand Lavier, des peintures industrielles aux objets soclés en passant par les repeints, retracent presque un demi-siècle d'Histoire. « En se saisissant d'objets du quotidien (…) en les faisant socler, en les recouvrant parfois de peinture épaisse, en les mettant en scène les uns par rapport aux autres, en les transposant d'un matériau dans un autre, Lavier fait œuvre de narrateur. Ce sont des petits récits de notre temps –celui de la consommation, des loisirs et du tourisme- ou des paraboles sur l'âge du cinéma, des musées et de Walt Disney. »[310] D'un point de départ d'ordre visuel, Bertrand Lavier questionne le rapport aux objets en « collant » au réel. Il se « colle » à la réalité en utilisant des objets on ne peut plus courants. Il ne cesse d'interroger le vrai et le faux, l'extérieur et l'intérieur, l'apparence et la réalité. Il se place comme en équilibre, sur un fil à la frontière de l'art et toujours désireux et soucieux de rester du bon côté.

« Bertrand Lavier appartient à cette catégorie d'artistes qui a voulu échapper aux justificatifs mystico-théoriques de la superficialité, en rompant avec un certain esthétisme spectaculaire dans lequel, surtout dans les années quatre-vingt, une partie de la peinture néo-expressionniste a voulu rabattre l'art. »[311]

L'objet chez Bertrand Lavier a une valeur esthétique intrinsèque, renforcée par les associations mises en scène par l'artiste. Il nous parle de l'histoire de l'art ou comment se défaire des lourdes ascendances, se référer plutôt à Brancusi qu'à Duchamp, parler de sculpture quand il y a juxtaposition d'objets.

Il nous parle de ce que le mot et la chose ne sont pas mêmes et ce faisant marque sa différence d'avec l'art conceptuel, dès la fin des années soixante.

En 2010, Lavier crée *Picasso Ultra Marine.* L'œuvre est composée de l'aile d'une Citroën Picasso peinte en IKB. Cinq noms sont ici convoqués qui stigmatisent l'écart entre le mot et la chose : l'artiste Bertrand Lavier repeint en bleu Klein une pièce de Citroën Picasso, en une touche à la Van Gogh. Lavier mêle objet, peinture, photographie et de ces multiples supports, augmentés de nombreux aller-retour, ressortent, sur plus de quatre décennies, une cohérence évidente et la construction d'un récit.

---

[309] Dagen Philippe, « Bertrand Lavier à Beaubourg, l'art de la « non-rétrospective » », *Le Monde*, 27 Septembre 2012.
[310] *Ibid*.
[311] Parsy Paul-Hervé, « Introduction générale », *Bertrand Lavier*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 11.

Le travail de Sylvie Fleury utilise l'objet, à connotation féminine, voire sexuelle. L'objet est ici objet de consommation, mais consommation de luxe tels ces escarpins Prada ou Chanel, ces bâtons de rouge à lèvres, ces voitures américaines.

Les couleurs sont vives, les fourrures synthétiques et l'on retrouve dans ces installations l'univers glacé des magazines de mode à l'image de cet agrandissement photo d'une couverture de magazine érotique, *Playgirl,* dont Sylvie Fleury fait une œuvre.

Rétrospective, 2008, est une œuvre composée de deux vitrines contenant quatre-vingt-onze paires de chaussures sur des étagères. « Escarpins, bottines, nu-pieds sont alignés devant un fond en miroir et mis en lumière comme dans un magasin rêvé où toutes les couleurs, les strass et les paillettes possibles se conjuguent avec élégance et originalité. »[312] *Rétrospective* évoque bien sûr les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri, les *Accumulations* d'Arman mais aussi les travaux d'autres nouveaux réalistes comme Martial Raysse avec ses objets en plastiques et son « hygiène de la vision », Gérard Deschamps et ses sous-vêtements féminins et autres chiffons.

Ce que Sylvie Fleury apporte de nouveau et ce en quoi son travail nous semble emblématique de la pratique artistique actuelle de l'objet, c'est d'abord sa vision personnelle fortement connotée de l'époque dans laquelle elle s'inscrit et sa pratique protéiforme de l'art. Elle choisit les objets qui lui paraissent les mieux appropriés à sa démarche, fait des installations, mais aussi des photographies et des vidéos.

Exposée au Mamco, à Genève, en 2008, *Rétrospective* est complétée par une installation sonore, *Looking at the sound of silence,* crissements de cuir, martèlements de talons au sol, qui plonge le visiteur dans une ambiance immersive amplifiant sentiment et réaction.

Le travail de deux jeunes artistes actuels, Florian Pugnaire et David Raffini, illustre bien la pratique multimédia de l'objet aujourd'hui. L'objet, point de départ est inscrit dans une création hybride où le processus de création prime sur l'objet (non-)abouti.

La machine est objet récurrent, soumis à des transformations, soumis au temps. *Energie sombre,* Janvier-Mai 2013, au Musée National Pablo Picasso, mêle art vidéo et installation. Là, un véhicule lancé à toute vitesse se transforme au fil d'un récit où images choc et effets spéciaux jouent au scénario catastrophe pour mieux

[312] Tissot Catherine, *Les objets de l'art contemporain*, Genève, Notari, 2011, p. 74.

questionner le processus de création. L'objet, à l'image de la création artistique, se transforme, change de forme, au gré de différents impacts, au gré du temps.

L'œuvre de Fabrice Hyber est également emblématique de l'époque. En 2012, trois hauts lieux de l'art, la fondation Maeght, le MAC/VAL et le Palais de Tokyo, lui consacrent simultanément une exposition montrant de cette façon les différents aspects d'une œuvre qui se veut hybride et multiforme.

A la fondation Maeght, des dessins-peinture-collage, les *Peintures homéopathiques,* retracent le cheminement rhizomatique de la pensée de l'artiste, l'élaboration d'un projet. Les *Hommes de Bessines*, petits bonshommes verts crachant de l'eau par de multiples orifices, sont, eux, issus de la tradition sculpturale.

Au Palais de Tokyo, deux parcours d'exposition sont proposés au public, l'un actif, l'autre contemplatif. Le visiteur peut agir sur les objets, les tester ou bien se contenter de les regarder.

Le Mac/Val propose une rétrospective des Prototypes d'Objets en Fonctionnement (*P.O.F*). Ces objets, issus du quotidien, sont transformés par Fabrice Hyber. Modifiant l'objet, il modifie le comportement de l'utilisateur de l'objet. Il en profite également pour questionner la relation aux objets du quotidien ou objets d'art.

L'univers artistique de Fabrice Hyber prend en compte les univers scientifiques et entrepreneuriaux. Il a d'ailleurs inventé le concept d'*Hybermarché* en transformant en 1995 le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en grande surface.

Bertrand Lavier entreprend des « chantiers » qu'il ne ferme pas et qui sont sujets à repeints et modifications. Dans le même ordre d'idées, pour Fabrice Hyber chaque œuvre n'est qu'une étape intermédiaire, un état transitoire qui va évoluer, se modifier, aboutir à autre chose. Des liens se créent générant échanges et transformations, à la manière du processus de régénération cellulaire des organismes vivants. L'œuvre n'est plus un produit fini, achevé. La notion de chef-d'œuvre, en tant qu'œuvre accomplie, œuvre aboutie, n'a plus de sens ici.

L'oeuvre comme la vie est en constante évolution, un « work in progress ». C'est un des paramètres qu'ont à prendre en compte les artistes contemporains, une fois l'utopie de l'art anéantie, la croyance au progrès également, paramètre que l'on retrouve chez Lavier comme chez Hyber, et au niveau de nombreuses autres œuvres interactives qui, le plus souvent, prennent forme et sens au gré sinon du hasard du moins du singulier de la rencontre avec l'autre, avec le temps et dans l'espace.

C'est en ce sens que la contemporanéité se doit d'être envisagée et acceptée, en une multitude de formes, une pensée rhizomatique, une pratique réticulaire. « Pour le paradigme moderne, la valeur artistique réside dans l'objet, et tout ce qui est extérieur à celui-ci ne peut exprimer quoi que ce soit de la valeur intrinsèque de l'œuvre ; pour le paradigme contemporain, la valeur artistique réside dans l'ensemble des connexions –discours, actions, réseaux, situations, effets de sens- établies autour ou à partir de l'objet, lequel n'est plus qu'occasion, prétexte, point de passage, même pas forcément obligé compte tenu de la tendance à la dématérialisation des œuvres. »[313] Là est semble-t-il la différence essentielle à intégrer aux pratiques de l'art, du côté de l'artiste comme du côté du spectateur. Pour l'artiste, sentir et faire ressentir les fluctuations contextuelles, est inhérent à sa pratique. Pour le spectateur, plus ancré dans des comportements traditionnels, faire évoluer son comportement, ce qu'il attend de l'art, n'est pas une évidence. Ses schémas et cadres mentaux se réfèrent souvent à une esthétique dépassée.

Les professionnels du monde de l'art sont censés servir de médiateurs entre le spectateur perturbé par une création d'accès difficile car jugée laide, absconse, puérile. L'art, même si le terme d'avant-garde est périmé, a toujours une longueur d'avance sur son temps, ce qui le rend parfois incompréhensible, souvent déroutant.

L'art actuel est à interpréter nous dit Nathalie Heinich, au double sens du terme : « « interpréter » une œuvre d'art contemporain n'est pas seulement, pour un critique, l'expliquer, mais c'est aussi l'exécuter, comme on le dit d'une œuvre musicale ; c'est la faire exister par sa mise en circulation dans le monde, grâce à la médiation d'un travail discursif –entre mise en intrigue et mise en énigme- qui doit beaucoup à la qualité de l'interprète. En ce sens, l'art contemporain semble opérer un passage de la nature « autographique » de l'art, selon l'expression de Nelson Goodman, à sa nature « allographique » : l'œuvre d'art plastique tend à s'apparenter de plus en plus au statut d'une œuvre littéraire ou musicale, dont la nature ne réside pas dans un objet unique et spécifique (un tableau, une sculpture) mais dans la matérialisation multiple (livres, concerts, partitions) d'une composition de mots ou de notes. »[314]

Le double sens d'interprétation renvoie à deux possibles : interpréter c'est donner un sens, le fixer donc l'arrêter ; c'est aussi, ouvrir à une multitude de sens. Qui dit interprétation dit subjectivité. Dès lors, difficile de s'entendre. Les interprétations sont infinies.

L'art contemporain est l'œuvre ouverte par excellence, celle dont nous parle Umberto Eco, œuvre au message ambigu, au degré d'entropie élevé, duquel

[313] Heinich Nathalie, *op. cit.*, p. 324.
[314] *Ibid.,* pp. 324-325.

découle une multitude de signifiés. Et l'oeuvre contemporaine, plus que tout autre, joue de et avec cette pluralité de sens.

L'œuvre contemporaine est œuvre ouverte à tous les sens du terme : ouverte aux interprétations, ouverte aux autres disciplines, ouverte au sens où, débordant du cadre et investissant l'espace, le spectateur peut la pénétrer, entrer dans, faire partie de l'œuvre.

C'est aussi cela que signifie la crise de la représentation, la fin de la représentation. L'art ne représente plus, il présente. La distance est abolie. Ce n'est plus une image que le spectateur a face à lui mais un espace, une présence. Cette réalité de la présence de l'art, cette espèce de concrétisation du fait artistique dûe au passage de la représentation à la présentation, cette immersion du spectateur dans de nombreuses œuvres interactives aux environnements sonores et haptiques, ce passage de l'image à l'objet lui-même peuvent être saisies comme une façon de se confronter au réel, dans une société où la réalité cède le pas au virtuel, où les liens en général tendent à se déliter, où la notion de communauté n'a de sens que via les groupes sociaux d'Internet.

L'intrusion de l'objet sur la scène artistique et ce, depuis les années soixante et la société de consommation, peut être envisagée comme une critique de la consommation et de la culture de masse certes mais surtout comme la volonté de réinsuffler du réel dans une vie qui se construit de plus en plus via des méthodes et des moyens virtuels.

De l'art contemporain, il est dit qu'il a tendance à la dématérialisation, qu'il est un art à l'état gazeux, et la vie contemporaine qu'est-elle sinon une vie éthérée où les achats sont commandés sur Internet et livrés à la maison, où les amis et les amours sont sur Facebook ou Meetic, où le rapport à l'autre se fait par écran interposé?

Cette dématérialisation de l'art que nous dit-elle ? Et cette prolifération d'objets que signifie-t-elle ? L'objet est plus proche de nous que le tableau et la sculpture, car sans l'« aura » dont parle Benjamin, l'objet dérange car dérisoire, trivial, vulgaire mais aussi et surtout l objet nous dit les carences, les manques, les vides à combler ou à laisser béer.

Fabriqué par l'homme pour faciliter les faits et gestes de la vie quotidienne, il peut, anthropomorphe, être envisagé telles ces créatures fantastiques, créées par l'homme désireux d'asseoir sa puissance et sa supériorité et voit sa créature se retourner contre lui.

L'objet, prométhéen, sorte de monstre du docteur Frankenstein, qui se retournerait contre son créateur, en l'occurrence, là, en le forçant à regarder ce qu'il préfèrerait

ne pas voir. L'objet aussi avec lequel on peut s'arranger pour bricoler la réalité et s'en amuser. L'objet, miroir aux alouettes ?

L'objet, nous l'avons dit plus haut, peut être appréhendé en tant que leurre c'est-à-dire que son insignifiance et sa familiarité lui permettent de faire passer beaucoup de choses. Il est l'interprétation qu'on en fait, le discours que l'on soutient sur lui, le rôle que lui confie l'artiste, l'espace qu'il occupe, mental dans la fantasmagorie de chacun, physique dans le lieu qui lui est dévolu, il est le temps qui passe, qui crée, qui change, il est les histoires et l'Histoire. Il est tout à la fois miroir aux alouettes et miroir grossissant.

Duchamp, dès 1913, avait perçu toutes les acceptions de l'objet, artistique, sociologique, esthétique. Il fallut beaucoup de temps et de mots pour que ces acceptions soient acceptées par le grand public mais aussi par le monde de l'art. Il n'est du reste pas certains qu'elles le soient complètement : la crise de l'art contemporain révèle ce hiatus entre une œuvre trop en avance sur son temps pour être comprise et le public.

En 1913, Marcel Duchamp crée son premier ready-made, la *Roue de bicyclette.* C'est une jante de vélo, objet industriel, posé sur un socle constitué d'un tabouret, objet artisanal. L'ensemble forme un tout, une sculpture.

Est-ce un hasard si Duchamp a pris, ici, une roue de bicyclette, objet moderne, produit en masse, stéréotype de l'époque ? Le hasard joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Duchamp. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de hasard, la roue de bicyclette est chargée de connotations dues au contexte historique.

Duchamp introduit l'objet dans le domaine artistique. D'un objet utilitaire, il fait une œuvre d'art. La fonction de signe de l'objet est mise en avant. « Aussi le ready-made est-il une métaphore de l'identique qui joue sur la transposition de l'origine, la transfiguration de la forme et la transformation de la fonction de l'objet victime d'un tel déplacement. L'origine diffère par le changement de repère dû à l'appropriation de celui-ci par l'artiste, la forme se distingue par le renouvellement de la perspective et la fonction s'abîme dans la substitution d'une finalité libre et indéterminée à une utilisation assignée. Le propre du ready-made est de jouer sur une désignation reconnue, bien connue même, et d'opérer une translation qui introduit une différence dans la répétition. Le résultat de l'immixtion d'une différence dans la répétition de l'identique est un paradoxe. Le ready-made est et n'est pas un objet d'art (faut-il dire œuvre d'art ?). C'est là sa contradiction. »[315]

C'est cette contradiction même qui est au cœur de la problématique de l'objet sur le plan éthique comme sur le plan esthétique. C'est cette contradiction même qui

[315] Kessler Mathieu, « Le simulacre au Jeu de Paume », *Esprit*, 179, Février 1992, p. 40.

fait de la pratique artistique de l'objet une pratique déroutante et riche de tous les possibles, même du « n'importe quoi ». Toute pratique artistique se ressent de la présence de Duchamp.

Par la citation, la référence, l'objet même, le concept de l'œuvre, l'attitude, le geste, Marcel Duchamp a bouleversé l'art et l'attitude de l'artiste et du spectateur face à l'art. Par son ambiguïté, sa désarmante simplicité formelle mêlée à une conceptualité complexe, cette œuvre dérange. Quant au personnage Duchamp, il sème le trouble.

Tout se joue à la lisière du saisissable et de l'insaisissable. Des bribes d'explications sont fournies au cours d'interviews, dans l'ouvrage *Duchamp du signe,* mais rien de clair ni d'exhaustif.

Duchamp ne fournit aucun fil directeur à son œuvre, pas de vue d'ensemble, ni de mots-clefs. Son œuvre est, en fin de compte, à échelle humaine, profondément complexe et à jamais irrésolue. C'est ce qui en fait la force et la valeur. Et le prix à payer est un effort à accomplir pour l'approcher.

Marcel Duchamp a laissé aux artistes qui l'ont suivi des rébus à déchiffrer. Son œuvre est pleine de points d'interrogation, de points de suspension, d'un mystère que chacun peut tenter de résoudre. Elle ne dicte rien. Elle laisse libre. C'est ce qui gêne les uns et enchante les autres, les inspire. Elle est conçue comme un objet nécessitant un mode d'emploi pour être utilisé, lequel mode d'emploi serait écrit un une langue intraduisible.

Nous ne saurions dire si Duchamp avait prévu toutes les implications de son œuvre mais nous avons plaisir à l'imaginer orchestrant tout ce vacarme fait autour de lui, un sourire ironique, à peine perceptible, au coin des lèvres. Il nous semble que Duchamp a su guider son hasard.

Les artistes qui ont placé l'objet au centre de leur pratique, des Surréalistes au Nouveaux Réalistes, aux artistes actuels ne peuvent ignorer Marcel Duchamp. Le méconnaître, s'en défendre oui, l'ignorer, non. Son œuvre n'est peut-être aujourd'hui encore pas complètement acceptée mais elle fait partie intégrante de l'histoire de l'art et universellement reconnue comme essentielle.

L'œuvre de Duchamp est le prototype, la voie royale vers toutes sortes de manipulations, bricolages d'idées et d'objets et attitude. La notion de goût, question esthétique, principe de base du ready-made duchampien, est une notion capitale.

Ce refus de voir apposé sur son œuvre un quelconque jugement de goût découle du refus d'un grand public qui, de ce fait, le consacrerait. Duchamp affiche une

attitude élitiste : l'œuvre qu'il conçoit va de pair avec un public qu'il conçoit également, un public à même de le comprendre.

Si le regardeur fait le tableau, le regardeur doit être à la hauteur. Pas de grand public pour Duchamp car plaire au public c'est se conformer à la norme, au goût communément admis.

Chez Duchamp, le concept prime par rapport à l'indifférence visuelle. Les artistes qui utiliseront l'objet, après Duchamp, n'iront pas dans ce sens d'indifférenciation de la forme.

Les proliférations de Robert Malaval et son *aliment blanc,* les emballages d'Erik Dietman subliment la forme originelle de l'objet. Bertrand Lavier avec *Brandt sur Fichet-Bauche,* frigidaire sur coffre-fort, ce dernier faisant socle, érige de véritables sculptures avec des objets usuels et fonctionnels.

Chez Jean-Pierre Raynaud, l'objet est réceptacle des angoisses de l'artiste. Il est *Psycho-Objet* à l'esthétique aisément identifiable, empli de la subjectivité, de l'ego de l'artiste et aux antipodes de l'indifférence visuelle.

C'est le regardeur qui fait le tableau, a dit Duchamp.

La fortune de cette phrase est étonnante. De la naissance de l'œuvre de Duchamp à aujourd'hui, à demain, elle se poursuit et évolue.

Le spectateur ou le critique actuel prolongent le travail amorcé par Duchamp au tout début du XXe siècle. Cette œuvre n'en finira jamais de fasciner ou d'irriter.

Chaque jour, des regards ou des mots la consacrent.

« D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent » est l'épitaphe du tombeau de Marcel Duchamp à Rouen.

Marcel Duchamp crée sa *Roue de bicyclette* en 1913.

Les objets de Spoerri, Baquié ou Hyber sont ancrés en leur temps. Même s'ils le transcendent, ses œuvres sont nées en 1913, 1960, 1990 ou 2010 et leur portée, selon, est différente.

Duchamp commence à créer dans un climat artistique novateur et dynamique. Influences impressionnistes puis fauves, cubistes mais Duchamp ne s'y arrêtera pas, elles ne sont que des étapes.

Mai 1912, tout bascule. Duchamp assiste, au théâtre Antoine, à une représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Le spectacle insolite et neuf fascine Duchamp.

Deux mois plus tard, à Munich, il travaille à *La Mariée* mise *à nu par ses célibataires même.* En 1913, la *Roue de bicyclette* est créée. La notion de ready-made suivra deux ans plus tard. En 1915, il commence le *Grand Verre.*

Durant ces mêmes années, Braque et Picasso élaborent leurs premiers collages et assemblages. Ajoutant un élément tiré de la réalité à un tableau, ils rompent avec la tradition picturale. Giorgio de Chirico confère aux objets un caractère métaphysique. Ses compositions, froides et hiératiques, qui mêlent éléments antiques et objets usuels signifient une société industrielle jugée néfaste pour l'homme et l'effondrement des valeurs humaines. Ce sont les prémisses de la relation de l'art au réel qui sont posées.

« L'objet réel ou en trompe-l'œil est appelé à jouer un rôle de plus en plus important »[316] (pré)disait Guillaume Apollinaire.

Le refus originel de l'art moderne est celui de l'illusion. Cézanne, les Cubistes ont exploré la surface du tableau.

Pour Marcel Duchamp, la peinture est illusion donc mensonge. Par conséquent, il ne va plus représenter le réel mais le présenter : c'est le ready-made. Et ce ready-made n'a de pertinence que par rapport à la peinture.

Nous pensons que l'illusion est présente dans l'objet, que nous qualifions de leurre, mais aussi, nous le verrons plus loin, car l'objet est toujours soumis à un cadre sans lequel il ne serait pas objet d'art. Durant la période qui nous intéresse, ce processus d' « achèvement » de la peinture est capital.

Support/Surface déconstruit le tableau. Soto et Agam dématérialisent la forme.

Aillaud, Arroyo et Recalcati assassinent Duchamp dans *Vivre et laisser mourir, la fin tragique de Marcel Duchamp,* 1965.

Arman, tel un petit Pollock, marche sur des tubes de peinture ouverts qui répandent des giclées, au hasard, sur la toile.

Erro, Pommereulle et Stampfli proposent, avec un film, *La peinture au complet* à la cinquième Biennale de Venise.

Quant à Spoerri n'est-ce pas la question de la frontalité qu'il pose avec ses *Tableaux-pièges* ? N'est-ce pas l'espace traditionnel du tableau qu'il bouleverse ?

Les boîtes, les aquariums de Kudo ne sont-ils pas des cadres en trois dimensions ?

[316] Apollinaire Guillaume, *Les peintres cubistes*, Paris, Herman, 1965, 1980, p. 72.

Après les années soixante-dix, au cours desquelles le tableau, conceptuel ou minimal, a été conduit à un degré zéro, les années quatre-vingt annoncent un retour à la peinture, c'est-à-dire le retour de la Grande Peinture où Histoire, Mythe et Tradition sont convoqués. Mais ce retour quel est-il réellement ? Il correspond en tout cas à une formidable expansion du marché de l'art. Il ne semble pas que ce moment-là soit, plus qu'un autre, celui d'un retour à la peinture, bien plutôt une décision économique. La peinture a la vie dure. Et le contraire serait étonnant si l'on songe que l'image a 30000 ans de plus que l'écrit.

L'époque contemporaine voit les machines se mettre à peindre, les images numériques deviennent œuvres d'art. Les images virtuelles génératrices de sensations diverses, leur vision en relief, peuvent en ce sens être proches de l'art de l'objet. Mais ce qui fascine dans l'art, quel que soit la voie qu'il emprunte, c'est ce qu'il contient d'humain élevé à un niveau transcendantal.

Notre société doit compter avec la multitude, la prolifération d'images de toutes sortes. L'œil devient indifférent. Simultanément, et paradoxalement, semble s'opérer une fragilisation. L'œil est difficile à choquer, à étonner mais lorsqu'il l'est, l'impact est fort et durable.

La pratique artistique de l'objet peut encore provoquer ce trouble chez le spectateur, trouble dû au fait que cette pratique conserve toute l'ambiguïté de son statut. L'art de l'objet est percutant. Il poursuit l'œuvre, ouverte, de la modernité.

Pour Alain Jouffroy, son statut est « toujours à venir (…) à la limite de l'art et du non-art. »[317]

L'œuvre de Duchamp est largement redécouverte au début des années soixante, moment où naît la société de consommation et avec elle l'abondance d'objets.

Les Choses, roman-clef de l'époque, écrit par Georges Pérec en 1965, traitent du triomphe de la marchandise au détriment des rapports humains. La relation de l'homme à l'objet est à son comble. L'objet domine et ordonne. Toute l'illusion, la part de rêve qu'il recelait, tellement louées par les surréalistes, est anéantie. Restent le vide et un sentiment d'échec.

Dans le domaine artistique, la dimension magique de l'objet perdure. A la différence de l'objet de consommation, l'objet d'art est avant tout cet « objet-plus » dont parle Pierre Restany. Objet-plus avec lequel l'artiste nous avertit des méfaits de la société de consommation. Ce qui est flambant neuf aujourd'hui ne résistera pas à l'épreuve du temps et s'étiolera jusqu'à tomber en poussière. Le nouveau, le meilleur, le plus fonctionnel, le plus pratique, le plus bel objet produit par la société

[317] Jouffroy Alain, correspondance personnelle, 24 Novembre 1995.

de consommation n'est qu'illusion. C'est ce que montre Spoerri avec ses œuvres culinaires, œuvres éphémères, destinées à être mangées. Accorder toute sa valeur à l'instant sachant que l'éternité ne pourra jamais être achetée.

A l'enthousiasme des années soixante succède l'inquiétude des années soixante-dix qui, déçues par l'idée de progrès, voient la première crise pétrolière. Une esthétique du retour aux sources, conviant mémoire et techniques archaïques, apparaît. Boltanski fabrique 3000 boulettes de terre, les Poirier créent des archéologies entre réalité et fiction.

Les années quatre-vingt, postmodernité et « ère du vide » se retournent également sur le passé à coup de commémorations, anniversaires et autres rétrospectives. Les artistes réagissent au malaise social, chômage croissant et montée au pouvoir du Front National, avec des œuvres empreintes d'humour et de poésie. Le côté « bricolage » est présent également, chez Baquié notamment.

Vient la crise des années quatre-vingt dix. Qu'est-ce que l'art ? Quand y a-t-il art ? Y a-il seulement encore de l'art ? Pourtant, les artistes continuent de créer, prenant en compte acquis et désillusions. Le brouillage des genres et des techniques crée une perte de repères chez ceux qui parlent de l'art, chez le spectateur aussi. L'esthétique devient tout et « n'importe quoi », il n'y a plus ni normes, ni codes. Mais il y a art.

Alain Jouffroy, écrit, en 1974 : « Nous vivons dans une société où les hommes et les femmes entretiennent de mauvaises relations. Ils ne parviennent presque jamais à communiquer assez fortement pour pouvoir se mettre d'accord sur ce qui pourrait les unir davantage, et même sur ce qui pourrait rendre plus heureux chacun d'eux. Les uns comme les autres passent leur temps à défendre, pour des raisons pratiques, des intérêts qui ne coïncident pas avec leurs aspirations les plus profondes. Dans cette société, pourtant, le langage peut permettre quelques inventions d'un type particulier, qu'on appelle « art », où ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas formulé, ce qui n'est pas communiqué dans les circuits de la vie quotidienne normale, peut trouver sa forme, son évidence. »[318]

De ce pouvoir de l'art à communiquer du meilleur, de l'indicible et du rare, il faudrait se souvenir. Et l'objet, de par sa familiarité, joue sur les deux tableaux, de l'immanent et du transcendant. Entre symbolisme des signes et matérialité des choses, l'objet et sa pratique artistique se situent dans un territoire intermédiaire, fascinant, riche de possibilités dans la recherche de l'autre, de soi, d'un langage.

Début du XXe siècle, triomphe de l'objet, de la photographie et du collage, marqué par la guerre, la fragmentation est une notion primordiale. Fin du même siècle, elle

[318] Jouffroy Alain, *Les pré-voyants*, Bruxelles, La connaissance, 1974, pp. 205-206.

l'est tout autant, caractéristique du postmodernisme où référence et citations s'imbriquent générant une esthétique du discontinu et du fragment. Schwitters soigne les blessures de son temps avec des pansements, Dietman panse celles du sien avec de l'albuplast appliqué aux objets. Pour André Breton, l'objet était déjà un moyen de défense contre le déferlement des objets dans le monde, objets dont les hommes se servent plus par habitude que par nécessité.

Une interview de Monique Mosser dans *Art Press 166* retient notre attention, bien qu'a priori le sujet soit sans rapport avec l'objet. « Le jardin résulte d'une ambiguïté « ontologique » puisqu'il naît de la mise en œuvre, par l'homme, des « matériaux de la nature ». Tout jardin, petit ou grand, parc princier ou simple enclos d'une cité ouvrière, repose sur la maîtrise précaire du temps. Temps chronologique, celui plus ou moins long du cycle des végétaux ; mais aussi temps météorologique du rythme des saisons ou des aléas climatiques (…) Ainsi les jardins, à leur manière, constituent une sorte d'art aléatoire. »[319] Un lien se dessine entre art de l'objet et art des jardins. L'art de l'objet est aussi considéré comme la mise en œuvre par l'homme des matériaux de la nature et de la technique. L'objet compte avec le temps. L'art de l'objet au XXe siècle comme transposition de l'art des jardins au XVIIIe ? Une dialectique nature/culture s'esquisse. L'objet serait la nature morte, au propre comme au figuré, la nature morte présentée et non plus représentée.

Du reste, il y a aujourd'hui un regain d'intérêt pour l'art des jardins, pour pallier la froideur des grandes villes sans âme. L'objet emblématique de l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud n'est-il pas un pot de fleurs ? Lavier n'a-t-il pas fait, avant d'être artiste, des études d'horticulture ? C'est là un aparté, mais l'art de l'objet a à voir avec la ville, l'ère industrielle et corollairement la fin d'un temps où l'agriculture et la nature étaient primordiales.

L'objet est un support extraordinaire à la création artistique, à la réflexion. Une sorte d'alter ego qui porterait en lui toute l'histoire des hommes, toute l'histoire du monde, une sorte de mémoire universelle à laquelle s'ajouterait la personnalité de l'artiste, sa singularité.

Feuerbach écrit : « A l'origine, le concept de l'objet n'est autre chose que le concept d'un second moi ; ainsi dans l'enfance chaque objet est-il conçu comme un être qui se comporte librement et arbitrairement. »[320]

Cet art de l'objet qui se joue des antagonismes, qui finit par sacraliser le quotidien voire le trivial n'est pas loin du monde de l'enfance. Contes, dessins animés

---

[319] Goemé Christine, "Histoire d'un art", Art Press 166, Février 1992, p. 36.
[320] Feuerbach Paul Johann Anselm, cat. *Dali Rétrospective 1920-1980*, Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1980, p. 215.

donnent corps et âme aux objets : ils parlent, agissent, décident. Et l'enfant y croit comme nous y avons cru et désirons toujours y croire. Quand nous parlons du caractère sentimental d'un objet, ne le laissons-nous pas parler ?

Cet objet, pendant un siècle, que nous a-t-il transmis et que continue-t-il de nous transmettre ?

Réceptacle des tensions, des changements sociaux et politiques, institutionnels aussi, l'objet est le témoin critique d'un siècle, qu'il ne juge, qu'il ne dispute, simplement qu'il entérine et nous donne à voir.

L'objet, selon le concept de trivialité élaboré par Jeanneret, est à la croisée des chemins et transmet du sens à qui prend le temps de le contempler, d'en parler, ainsi qu'aux lieu et temps dans lesquels il s'inscrit.

L'objet est un leurre en ce sens qu'il n'est qu'un prisme à travers lequel voir. Il est aussi miroir grossissant. Il nous donne à voir tous les possibles, à chacun selon son attention, sa lucidité et son désir. C'est notre monde qu'il nous impose, le monde dans lequel nous vivons et que nous avons contribué à rendre tel qu'il est. C'est aussi nous-mêmes qu'il nous force à regarder sans complaisance.

La pratique de l'objet est une pratique artistique des plus paradoxales et des plus complexes. L'objet, par son labyrinthe de questions et contradictions –de réponses aussi- nous mène finalement à une origine de l'art, élémentaire et complexe.

Nous avons tenté d'approcher cet objet, usuel, quotidien, élevé au rang d'art, par la volonté de l'artiste, le regard du spectateur et la caution institutionnelle.

Bousculant complètement les critères traditionnels de l'œuvre d'art tant sur le plan esthétique que sur le plan éthique, l'objet, de fait isolé, d'événement avant-gardiste factuel est devenu en quelque sorte, la matière première de l'art au cours de ce siècle. Il n'en conserve pas moins son potentiel de pertinence et d'acuité. Surtout, l'objet *objective*.

Sorte de double du créateur, l'objet nous donne à voir, à entendre, à toucher, à sentir, selon l'œuvre, l'installation, la mise en scène, le monde qui nous environne, l'autre, soi. Duchamp, par le ready-made voulait « introduire dans la peinture des moyens un peu différents » afin, sans doute, de montrer une réalité un peu différente.

Il apparaît évident que l'objet de 1913 n'a pas la signification de l'objet de 2013, de même que l'objet de Duchamp n'a pas la même signification que l'objet de Lavier. En l'objet, se jouent l'époque, le contexte, l'Histoire et l'histoire du créateur. Du

célébrissime vers de Lamartine « Objets inanimés avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force à aimer ? » extrait des *Harmonies poétiques et religieuses,* 1830, nous pouvons faire nôtre la première partie. Oui les objets inanimés ont une âme, l'âme du siècle, celle de l'homme qui les manipule, de celui qui pose son regard sur eux, l'âme de celui qui les expose, les donne à voir et, ce faisant, se donne à voir.

L'objet ready-made de Duchamp, s'il est un objet tout fait, choisi au hasard dans un magasin, est déjà plus un concept d'objet qu'un objet quotidien, utilitaire, manufacturé. Cet objet pour accéder au statut d'objet d'art a nécessité, en plus de l'intervention de l'artiste, du regard du spectateur et de la caution de l'institution .Il est inscrit dans un tissu relationnel nécessaire à son existence. Le « moins d'objet » de Duchamp est contrebalancé par un « plus de discours ». Au cours du siècle, ces aspects conceptuel et relationnel prennent une place de plus en plus importante dans le processus d'élaboration de l'œuvre. L 'esthétique relationnelle est l'exemple type d'un art qui s'appuie sur l'objet en tant que support à un art de la relation, de l'échange, de la communication.

La relation sujet/objet se joue du sujet à l'objet mais aussi de l'objet au sujet. L'objet, qui a transcendé ce qui faisait ses caractéristiques à savoir sa sérialité, son utilitarisme, sa quotidienneté, est tout à la fois leurre, prétexte, alibi et prisme, miroir grossissant, loupe.

Marcel Duchamp a pris, au hasard, des objets de fabrication courante et en a fait des œuvres d'art. Nous avons, dans un premier temps, envisagé cet objet utilitaire sous l'angle esthétique car élevé au rang d'art. Nous allons à présent le rendre à sa fonction première, à son immanence et l'étudier sous l'angle sociologique en traitant de l'objet et son évolution dans la société contemporaine. Une autre façon d'approcher l'objet et ainsi le mieux cerner. Le chapitre 4 de cette deuxième partie: **Des Expositions Universelles à l'objet en série** aborde le nouveau statut de l'objet exposé dans les expositions universelles puis dans les grands magasins, prémisses de la société de consommation.

Dès lors que l'objet est fabriqué en série et en masse, se posent les problèmes humains en amont, côté production et en aval, côté utilisation. Notre cinquième chapitre : **De l'objet en série au design**, aborde la question du design qui est avant tout une façon de penser l'humain dans son interaction avec son quotidien et son environnement.

La question de l'objet, défini comme prolongement de l'homme, induit naturellement **La question du corps**, qu'il soit corps utilisateur, lieu d'expérimentations artistiques ou scientifiques, corps augmenté, connecté, corps

objet, lieu où loge le sujet. La question de l'objet est inséparable de celle du corps et sera abordée, en un sixième chapitre.

DEUXIEME PARTIE

L'OBJET, INTERFACE ENTRE SOI ET LES AUTRES : Evolution de l'objet dans la société contemporaine.

La relation de l'homme à l'objet est une relation bien particulière : l'objet sert l'homme tout en lui renvoyant l'image de ses manques.

Le fantasme de l'homme-machine ou de la technologie miracle bute justement sur ce qui est inhérent à l'homme et dont il désire s'affranchir, ses failles. La relation homme/objet tourne autour de cette cruelle évidence : l'homme aspire à l'infaillibilité de la machine mais cette infaillibilité lui ôterait son statut d'homme.

De l'homme à l'objet se communique cette dualité, cette ambivalence. Entre 1913 et 2013, l'objet va connaître une évolution considérable. L'homme va y projeter ses rêves. Des rêves de libération, des rêves de toute-puissance dont les limites seront sensibles, au gré des événements qui marquent le siècle.

Dans une première partie, nous envisagerons la période qui voit naître la production en série et de laquelle découlera le design. Nous remonterons au milieu du XVIIIe siècle pour comprendre les enjeux du siècle que nous nous proposons d'étudier. En effet, c'est à ce moment que se mettent en place une société, un espace public, des moyens scientifiques et techniques, un contexte en somme, nouveau pour l'homme et, donc, pour l'objet.

Une deuxième partie, *De l'objet en série au design*, traitera du passage de la production de masse de l'objet à une production plus personnalisée et humaine, sur les plans de la production et de la consommation, que se propose d'apporter le design.

Le design apparaît presque en même temps que la production en série. Il en est le corollaire. L'Histoire connaît des temps plus ou moins longs, des embardées, des ralentissements et les périodes ne sont pas équivalentes en intensité. Il en est de même pour les techniques et les technologies. Il est nécessaire, par souci de clarté, de délimiter un cadre d'études. Plus que des dates à proprement parler, ce sont des critères d'histoire sociale, qui président à nos choix.

La question du design, de l'ergonomie, alliée à l'évolution de la technologie, nous conduit à la question du corps.

Soumis au début du siècle aux différents carcans sociaux selon que l'homme est paysan, ouvrier ou bourgeois, aux difficultés du travail aux champs, en usine ou de bureau, le corps va tendre à s'affranchir de ces contraintes en même temps que la technologie et la science le mêlent à leurs avancées.

Pourtant, malgré l'indéniable progrès, l'idée d'un corps sans cesse augmenté, amplifié voire en kit n'est-elle pas une contrainte supplémentaire, un asservissement, et ne tend-elle pas à une diminution de l'homme ? Il dépend sans doute de la définition que l'on en donne.

Un objet étayera notre propos. Un objet emblématique du siècle, moyen de communication mais aussi objet-prothèse, extension de l'homme, interface entre l'homme et le monde. Cet objet, le téléphone, sera le fil directeur de ce chapitre sur l'évolution de l'objet dans la société contemporaine.

Mais en premier lieu, nous allons dresser une sorte de panorama de la littérature consacrée à la question de l'objet dans le domaine des sciences de la communication et de l'information.

La question de l'objet est posée dès 1934 par Marcel Mauss, en une conférence demeurée célèbre, *Les techniques du corps*[321]. La question de l'objet est posée via celle du corps, considéré en tant que premier objet technique naturel de l'homme.

Les travaux de Marcel Mauss influeront sur ceux de Claude Lévi-Strauss et d'André Leroi-Gourhan, notamment *L'homme et la matière*[322], 1943, qui traite des techniques de fabrication et *Milieu et technique*[323], 1945, des techniques d'acquisition et de consommation. Ces études portent essentiellement sur ce qui fait technique dans une civilisation.

Ainsi Claude Lévi-Strauss au début de *La pensée sauvage*[324] oppose la figure de l'ingénieur, qui se situe dans le domaine du concept, de l'abstraction, à celle du bricoleur, qui manipule des signes et se situe dans le domaine du concret. Claude Lévi-Strauss est une figure fondatrice du structuralisme, pris dans une acception élargie depuis son invention par Ferdinand de Saussure en 1916 et son *Cours de linguistique générale*[325].

---

[321] Mauss Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie XXXII, 3-4*, 15 Mars-15 Avril 1936.
[322] Leroi-Gourhan André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.
[323] Leroi-Gourhan André, *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945.
[324] Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris, réédition Pocket, 1990.
[325] Saussure Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

De même Roland Barthes étend la notion de structuralisme à la sémiologie, ouvrant et le modèle linguistique de Saussure et le structuralisme de Lévi-Strauss au champ des pratiques symboliques de la société. L'heure a changé. Elle est à la société de consommation. Les objets sont de plus en plus nombreux et leur rapport à l'homme en est modifié.

Dans *Mythologies*[326]*,* 1957, Roland Barthes pose un regard nouveau sur les objets qui nous entourent, les considérant à part entière en tant que révélateur de l'homme et du contexte. L'objet, *Guide bleu* ou *Nouvelle Citroën,* est saisi tout d'abord sur un plan personnel et sensible, une impression, une sensation, lesquelles vont ouvrir sur des données plus vastes, plus objectives, de l'ordre de l'inconscient collectif, ce qui fonde une communauté à un moment donné et relie entre eux ses différents membres.

En 1957 paraît également *Du mode d'existence des objets techniques*[327] de Georges Simondon. Là aussi, nouvelle façon d'aborder l'objet technique en insistant sur ce qu'il contient et véhicule d'humanité et non sur les aspects d'usage. Pour Simondon, la technique n'est pas intéressante en elle-même mais en tant que médiateur réconciliant Nature et Culture.

Le travail de Gilbert Simondon influence celui de Jean Baudrillard. Dans le *Système des objets,* 1968, l'objet est considéré en pleine société de consommation, produit en série au sein d'une économie capitaliste. L'objet est multiple, sériel, standard, produit en masse. C'est à une classification que tente de le soumettre Baudrillard. Il s'interroge : « Peut-on espérer classer un monde d'objets qui change à vue et parvenir à un système descriptif ?[328] » L'objet de consommation, à la différence de l'objet ancien, n'est plus considéré là comme vecteur d'humanité. Il fait partie d'un système des objets.

Les textes de l'époque qui traitent de l'objet sont sensiblement différents de ceux de la décennie précédente, en ce qu'ils envisagent l'objet sous l'angle de la consommation, davantage que sous celui de la technique, et en ce qu'ils tentent une classification. La prolifération d'objets en est certainement la cause, afin de mettre un peu d'ordre, ranger, trier, classer tous ces objets produits en masse.

Le numéro 13 de *Communications,* publié en 1969, est entièrement consacré à l'objet. Trois articles sont signés Abraham A. Moles : *Objet et communication, Théorie de la complexité et civilisation industrielle, Kitsch et objet,* coécrit avec Eberhard Wahl.

---

326 Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
327 Simondon Georges, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2001.
328 Baudrillard Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

On retrouve cette exigence taxinomique chez Abraham A. Moles qui, parlant de l'objet kitsch constate qu' « il y a de nombreuses façons de procéder à une classification de ce monde[329] » des objets, chez Henri van Lier qui tente d'approcher une définition universelle de l'objet, en l'envisageant tour à tour par différents intermédiaires, la matière, le geste producteur, la structure constructive.

Abraham A. Moles ouvre ainsi le numéro : « Vu l'importance du sujet, qui se trouve au carrefour des préoccupations des économistes, des sociologues, de la science des mass media, des artistes et des designers, des philosophes de l'aliénation et des doctrinaires du bonheur, nous avons jugé utile d'introduire systématiquement dans ce numéro quelques contacts avec une réalité concrète et quotidienne de l'univers des objets (…) La prise de conscience de la Théorie des objets est encore à venir ; le rôle de ce numéro serait de la précipiter[330]».

Fin des années 1970 - début des années 80, Bruno Latour pense l'objet comme médiateur entre les forces de la nature et le monde des humains. Dans sa théorie de l'acteur-réseau, l'objet est actif. Il n'y a pas les humains d'un côté et les non-humains de l'autre, la société est un ensemble d' « actants » en interaction.

Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*[331], 1988, pose la question de savoir ce qu'est une marchandise. Il en élargit la définition telle qu'elle est donnée par Marx en la donnant comme « un objet qui contient un type particulier de potentiel social réalisé à travers l'échange »[332].

En 1989, François Dagognet publie *Eloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise,* ouvrage avec lequel il comble ce qu'il juge être une carence de la philosophie : le peu d'intérêt porté à l'objet. Il souhaite avec cet ouvrage « sauver l'objet de tout ce qui le déconsidère[333] ». Régis Debray écrira dans *Le Monde* un article à l'occasion de cette parution, article intitulé *« Enfin une philosophie de l'objet[334] ».*

En 1990, Michel de Certeau publie *L'invention du quotidien. Tome 1 Arts du faire*[335]. L'objet est ici considéré comme trublion de l'ordre imposé et organisé par

---

329 Moles A. Abraham, Walh Eberhard, « Théorie de la complexité et civilisation industrielle», *Communications*, n°13, 1969, www.persee.fr/web/revues.

330 Moles A. Abraham, « Objet et communication », *Communications*, n°13, 1969, p. 21.

331 Appadurai Arjun, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1988.

332 Grenier Jean-Yves, « Arjun Appadurai (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, compte-rendu, 44e année, N. 5, 1989. pp. 1149-1151.

333 Dagognet François, *Eloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, édition Vrin, 1989, p. 16.

334 Debray Régis, « Enfin une philosophie de l'objet », http://regisdebray.com/pages/pdf/philosophie_de_lobjet.pdf

335 Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien Tome 1. Arts du faire*, Paris, Gallimard, 1990.

la raison technicienne. Il se dérobe à ce pour quoi il a été conçu, il s'échappe du rôle qui lui a été confié et, bricolé, détourné, il invente un quotidien mieux adapté à chacun.

En 1993, *Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*[336], de Laurent Thévenot, Bernard Conein et Nicolas Dodier questionne l'intérêt nouveau des sciences sociales et cognitives pour les objets jusqu'alors peu considérés. De démarches scientifiques nouvelles émerge la fonction essentielle de l'objet comme médiateur.

En 1995, *L'objet comme procès et comme action*[337] d'Andrea Semprini traite des objets quotidiens, ceux qui font partie de notre vie de tous les jours au point que nous ne les remarquons plus. Pourtant « la signification des objets quotidiens n'est jamais donnée d'avance. Ce ne sont pas des caractéristiques intrinsèques qui en déterminent le sens, mais plutôt le fait qu'ils soient inscrits dans les pratiques routinières de la vie quotidienne. Loin d'être des figurants anodins de notre cadre de vie, les objets quotidiens ne reculent vers le fond que pour mieux définir la perspective de la scène. »[338]

La même année, Jean-Marie Floch publie *Identités visuelles*[339] *:* différents objets dont un couteau et des logos sont soumis à une analyse sémiotique. Il en ressort que ces objets, malgré leurs différences, ont en commun leur manière de produire du sens, proche du bricolage de signes dont parle Claude Lévi-Strauss au début de *La pensée sauvage.*

Comment l'esprit vient aux objets ? de Serge Tisseron paraît en 1999. L'objet, d'acteur social devient médiateur psychique. « La vérité est que l'homme met dans les objets à la fois le meilleur et le pire de lui-même afin qu'ils les lui restituent. Comment les met-il ? Pourquoi ? De quelle façon ? Quelles conséquences cela a-t-il sur ses relations aux autres et à lui-même ? A quels moments cette alchimie réussit-elle et pourquoi échoue-t-elle parfois ?[340] »

En 2005, Jacques Fontanille et Alessandro Zinna dans *Les objets au quotidien*[341], ouvrage de sémiotique de l'objet, traitent du sens de l'objet ,que l'objet soit architectural, alimentaire, objet design, vêtement, emballage ou outil.

---

336 Conein Bernard, Dodier Nicolas, Thévenot Laurent, *Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, Paris, éditions de l'EHESS, 1993.
337 Semprini Andrea, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995.
338 *Ibid*., 4e de couverture.
339 Floch Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.
340 Tisseron Serge, *Comment l'esprit vient aux objets ?*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1999, p. 17.
341 Fontanille Jean, Zinna Alessandro, *Les objets au quotidien, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin*, 2005.

En 2008, Yves Jeanneret publie *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*[342]. Les êtres culturels sont pour Yves Jeanneret les idées et les objets qui circulent et constituent la société. Ces êtres culturels se transmettent et, ce faisant, se transforment, évoluent, créent du nouveau et se chargent de valeur. Les questions de la transmission et de la communication sont ici essentielles.

En 2009, dans *Objets et communication* sous la direction de Bernard Darras et de Sarah Belkhamsa, une trentaine de chercheurs issus d'horizons divers vont tenter de répondre à la question suivante : « Les objets communiquent-ils et s'ils le font comment le font-ils ?[343] » La question touche à l'humanisation des artefacts, à la limite floue entre humain et non-humain. Elle touche aussi à l'autonomie des objets qui ne sont plus considérés seulement comme passifs.

L'objet semble être devenu peu à peu un sujet d'études digne d'intérêt. Il n'est plus le « truc » banal, la « chose » insignifiante, rendus invisibles par leur quotidienneté même. Il est à part entière acteur et révélateur de la société dans laquelle il s'inscrit.

[342] Jeanneret Yves, *Penser la trivialité, vol.1 : la vie triviales des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008.
[343] Darras Bernard, Belkhamsa Sarah, *Objets & Communication*, Paris, L'Harmattan, 2009.

II.1 DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES A L'OBJET EN SERIE

Dans *Théorie de la complexité et civilisation industrielle*[1], Abraham A. Moles introduit le concept de *complexité* caractéristique de l'objet technologique qui est « idée d'*agencement ou de combinatoire* de parties simples d'éléments, dont les propriétés transcendent celles de ses éléments : le tout est plus grand que la somme des parties [2]» à la différence des outils et ustensiles, « objets unitaires, travaillés à la main[3]». L'objet est lié à la fonction.

Abraham A. Moles définit « l'objet » par le « c'est fait pour » parallèlement à la définition du producteur « c'est fait de » »[4]. Il donne également sa définition de ce que signifie « être civilisé » au sens occidental : « C'est *avoir beaucoup de besoins* et ce type de civilisation poursuit l'adéquation des objets aux besoins dans un cycle sans cesse renouvelé, car de nouveaux objets secrètent de nouveaux besoins »[5].

Au-delà de cette insatiabilité, se joue une dialectique de l'homme et de l'objet, dialectique essentielle, qui, de l'homme à l'objet et de l'objet à l'homme, ne se pose ni ne s'explique seulement en termes de marketing. « Les objets sont faits *par* l'homme et *pour* lui-même »[6], cela est une certitude, la partie émergée de l'iceberg quant à ce que l'objet signifie pour et par l'homme.

C'est de l'objet industriel que nous allons parler. L'objet qui va être produit en série et va devenir un objet commun sinon à tous du moins à une grande partie de la société. Un objet commun à tous et commun en soi car là est le propre de cet objet manufacturé devenu objet quotidien : nous ne le voyons plus, nous l'utilisons et il fait tellement partie de la vie de tous les jours que s'il se remarque c'est lorsqu'il manque, qu'il est en panne, cassé ou perdu. C'est par son absence que l'objet quotidien brille. C'est aussi en cela qu'il nous intéresse.

« Dans la majorité des cas ce ne sont pas des caractéristiques intrinsèques qui déterminent la nature quotidienne d'un objet, mais plutôt le fait qu'ils soient inscrits et associés à des pratiques de vie quotidienne et que cette inscription parvienne à en effacer toute aspérité, jusqu'à en faire des présences muettes, des figurants en

---

[1] Moles A. Abraham, « Théorie de la complexité et civilisation industrielle », *Communications*, n°13, 1969, pp. 51-63.
[2] *Ibid.*, p. 54.
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p.57.
[5] *Ibid.*, pp.56-57.
[6] *Ibid.*, p. 60.

apparence anonymes et anodins. Alors qu'il s'agit de figures qui reculent sur le fond pour mieux définir la perspective de la scène »[7].

De ses tout débuts au début du XXe siècle à aujourd'hui, l'objet a connu mutations et progrès accélérés. L'outil, l'ustensile répondent à un besoin précis. Ils sont prolongement de l'homme, ils accroissent sa force, sa précision, son point d'impact sur la nature. « C'est la faiblesse de la main qui appelle l'outil »[8].

L'objet industriel répond aussi à un besoin. « L'être humain ne sépare jamais les produits, les outils et les objets de leur usage : les machines qui ne servent à rien n'existent que dans les récits des humoristes et les exceptions apparentes à cette règle fonctionnaliste ne sont que des défauts d'analyse »[9]. Mais répondant à un besoin, ils en suscitent d'autres et la notion de besoin tend à se faire envahissante et, simultanément, à perdre de son urgence.

Parler de l'objet aujourd'hui nécessite de remonter au XIXe siècle. C'est en effet à ce moment que s'ouvre la période moderne, industrialisation et consommation de masse. Du reste, si l'on considère les trois révolutions industrielles, elles déterminent les progrès réalisés sur le plan technique.

La première, à la toute fin du XVIIIe siècle, celle du charbon, va voir naître la machine à vapeur qui va bouleverser les transports et nécessiter du fer pour construire ses machines, navires et rails.

La seconde révolution industrielle, fin XIXe siècle, concerne l'électricité, le pétrole et la chimie. Les moyens de communications et de transports sont considérablement améliorés.

La troisième révolution, scientifique et technique, seconde moitié du XXe siècle, utilise de nouvelles formes d'énergie, progresse dans les domaines de l'informatique, de l'électronique et de la cybernétique et dans l'industrie chimique. Ces trois moments permettent des découvertes, des mises au point de procédés, de produits et induisent développement et progrès.

La France connaît une période de paix entre 1815 et 1914, sa monnaie et son économie sont stables. Les progrès de la science entraînent des mutations de l'agriculture (apparition du machinisme agricole, des engrais artificiels) et de la démographie (phase de transition démographique due aux progrès médicaux et agricoles).

---

[7] Semprini Andrea, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.
[8] Debray Régis, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 117.
[9] Moles A. Abraham, *op. cit.,* p. 56.

A l'ère du charbon a succédé l'ère de la machine à vapeur qui bouleverse l'industrie et les transports et génère la seconde révolution industrielle, fin XIXe siècle, associée au pétrole, à l'électricité et aux progrès de la chimie. Les innovations et inventions interagissent les unes sur les autres.

D'artisanale et agricole, la société devient industrielle et commerciale. Les campagnes se vident au profit des villes, lesquelles connaissent aussi de grands changements, notamment les travaux de transformation de Paris sous le Second Empire, par le Baron Haussmann. Les techniques, la ville, notamment les grandes capitales européennes sont à l'honneur. Les Expositions Universelles vont apparaître qui symbolisent l'enthousiasme du progrès, le faste, le rêve et la fête. A la toute fin du XVIIIe siècle, certaines manifestations en étaient l'annonce.

En 1796, François de Neufchâteau, homme de lettres et homme politique, désireux de relancer le commerce et l'industrie français, fait inspecter les manufactures des Gobelins, de Sèvres et de la Savonnerie. Il en résulte qu'une grande partie de la production est invendue. François de Neufchâteau organise, au Château de Saint-Cloud en 1796, la première exposition nationale de produits français afin de montrer ces produits et de mettre en relation les fabricants, les marchands et le public. Le succès est tel qu'une seconde exposition a lieu l'année suivante.

Puis, en 1798, l'exposition, qui fera date, se tient au Champ de Mars. D'autres expositions de ce type ont lieu, en 1801, l'exposition dite des Cent Portiques, dans la cour du Louvre, à laquelle participent 220 exposants.

Suivront deux expositions, en 1802 et 1806. L'élan est freiné jusqu'en 1819 par les guerres napoléoniennes puis la chute de l'Empire mais l'impulsion est donnée pour les Expositions Universelles.

Si elles prennent le relais et des foires médiévales et des expositions précédemment citées, les Expositions Universelles ont une ampleur et un faste tout à fait nouveaux. La première a lieu à Londres en 1851.

Londres, en avance sur les autres pays européens depuis un siècle, est alors au faîte de sa puissance. Et cette puissance va être exposée aux yeux du monde à l'occasion de cette première Exposition Universelle notamment grâce au Crystal Palace édifié à Hyde Park par Joseph Paxton. Par les matériaux utilisés, verre et fer, par la technique de construction avec des éléments préfabriqués, permettant construction, déconstruction et reconstruction rapides, le Crystal Palace, ostentatoire monument de verre à la gloire de la technique et de l'industrie, est le symbole parfait de la suprématie du Royaume-Uni. Il témoigne aussi du climat d'optimisme et de confiance en l'avenir, propres aux puissances européennes.

L'Exposition de 1851 exclut l'art a priori et en particulier la peinture. La sculpture, l'estampe, le dessin d'architecture sont acceptés car représentatifs de techniques et d'innovations. La peinture, non ! Elle sera représentée lors de l'Exposition Universelle de 1855 à Paris, notamment par Delacroix et Ingres.

Le débat, souvent houleux, entre art et industrie, entre Beaux-Arts et arts décoratifs est ouvert. Et ce, dès les débuts de la première révolution industrielle, courant du XVIIIe siècle. « La distinction entre art et technique n'est pas une donnée de nature. C'est un fait social (…) La question posée par les relations de l'art et de la technique n'est nullement abstraite. Elle renvoie sous toutes les formes qu'elle a prises successivement, au procès de division du travail, d'abstraction et de rationalisation croissante des pratiques humaines, qui a permis au mode de production capitaliste de renforcer son système économique, politique, idéologique en étendant progressivement à tous les secteurs de la pratique sociale la loi de la productivité »[10]. Du reste, à l'origine, les deux termes ne se distinguaient pas l'un de l'autre.

Au XIXe siècle « en plein essor de l'industrialisation, le langage philosophique reprend au grec le terme de « technique » pour désigner les applications pratiques de la science »[11] l'opposant du même coup à son équivalent latin « *ars* ».

C'est aussi au cours du XIXe siècle que l'appellation Beaux-Arts va qualifier la peinture, la sculpture et l'architecture les démarquant nettement de la musique et de la littérature et inscrivant les arts plastiques dans une quête esthétique, au-delà de la matière et de la technique.

Les Expositions Universelles sont créées en pleine révolution industrielle pour présenter et diffuser les innovations techniques et artistiques des différentes nations. Leur but premier est pédagogique, montrer en « faisant l'inventaire des moyens dont dispose l'homme pour satisfaire les besoins d'une civilisation et faisant ressortir dans une ou plusieurs branches de l'activité humaine les progrès réalisés ou les perspectives d'avenir »[12].

Se greffe une émulation évidente : chaque pays veut promouvoir ses innovations, obtenir des médailles et exalter le sentiment de fierté nationale. Vitrines techniques et artistiques des différentes nations, manifestes d'une foi en le

[10] Le Bot Marc, « Technique et art », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/technique-et-art/
[11] *Ibid.*
[12] Article 1.1 de la Convention de 1928 concernant les Expositions Universelles, BIE.

progrès, les Expositions Universelles sont également « un rêve merveilleux sur le sens de l'histoire que s'accorde la société industrielle en pleine mutation »[13].

A la différence de la foire, les objets ici ne s'achètent pas. Le public les regarde, les admire, les contemple. L'idée d'éblouissement, de fête préside. En ce sens, « l'Exposition Universelle transfigure la valeur d'échange des objets, suspend un instant leur valeur d'usage, sublime l'univers matériel du besoin dans la féerie du spectacle. Elle fait accéder le machinisme au royaume de l'esthétique »[14].

Cette sublimation rejoint l'idée de marchandise-fétiche dont parle Walter Benjamin pour qui les Expositions Universelles sont avant tout là « pour amuser les classes laborieuses »[15].

Lieu de rencontre, lieu de débat, l'Exposition Universelle est une sorte d'agora où l'on confronte, discute et donne « des normes, une nomenclature commune, facilitant la communication entre acteurs de l'espace mondial en train de se constituer »[16]. Le corollaire de cet état de fait pacifique et fédérateur est l'inquiétude de plus en plus patente suscitée par l'accueil d'un nombre de plus en plus important de monde donc des épidémies, de la délinquance, finalement la peur de l'autre.

Le téléphone, objet choisi pour illustrer notre propos, est présenté par Alexander Graham Bell à l'Exposition Universelle du centenaire de Philadelphie, en Juin 1876 et qualifié de « merveille des merveilles ». « L'Exposition Universelle partage avec le réseau de communication le même imaginaire, la même quête d'un paradis perdu de la communauté et de la communion humaines. L'une et l'autre se relancent et se confortent mutuellement dans la construction du mythe de ce lien universel transparent »[17].

Et ces Expositions sont l'occasion de montrer ces innovations : première liaison télégraphique Douvres-Calais par câble sous-marin à l'exposition de 1851, appareil télégraphique imprimeur de David Hughes en 1855, première ligne interurbaine Chicago-New York à l'exposition de 1893, à celle de 1889, pavillon pour le canal de Suez et le projet de canal de Panama. « La vapeur, elle, sera de toutes les parties, jusqu'à l'explosion de la fée électricité à l'Exposition Universelle qui lui est réservée à l'initiative de la France en 1881 »[18].

---

[13] Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 86.
[14] Debray Régis, « Voyage au pays des expositions universelles, entre Diderot et Disneyland », *Le Monde*, 7 juin 1990.
[15] Benjamin Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle », *Ecrits Français*, 1936, Paris, Gallimard, 1991, p. 295.
[16] Rasse Paul, *op. cit.*, p. 86.
[17] Mattelart Armand, *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1994, p. 140.
[18] *Ibid.,* p. 140.

Au moment où il est exposé, en 1876, le téléphone permet de communiquer à trois kilomètres d'intervalle, entre Boston et Cambridge. L'année suivante, la liaison permettra de couvrir une distance de vingt-deux kilomètres.

L'Exposition Universelle, nouveau mode de communication, est le lieu où la nouvelle invention qu'est le téléphone peut être montrée au grand public. Sous couvert de pédagogie, principe fondamental de l'Exposition Universelle, le mode de fonctionnement du téléphone peut alors être expliqué. C'est aussi le lieu, de communication et de stratégie commerciale, où l'objet technique peut se voir largement diffuser. Les progrès vont s'accélérer et le téléphone se diffuser rapidement. Son apparition à l'Exposition de 1878 passera relativement inaperçue, du grand public du moins et c'est surtout à partir de 1881 et de la grande Exposition Internationale de l'Electricité que le téléphone sera remarqué.

C'est à ce moment aussi que la Société Générale des Téléphones va pouvoir imposer son invention sur le marché. Des démonstrations publiques ont lieu qui conquiert le public, démonstrations reprises à l'Exposition de 1889 et qui aboutissent à la création d'une société *Le Théâtrophone :* à Paris, de 1889 à 1920, une centaine d'abonnés pourront écouter des spectacles diffusés dans certaines salles de la capitale. En fin de compte, ce sera la radio et non le téléphone qui traitera cette demande-là.

On compte 27000 téléphones dans le monde en 1879, 420000 en 1890, 2 millions en 1900, 15 millions en 1914 et 50 millions en 1946. « Depuis lors, la croissance du réseau téléphonique ne s'est jamais arrêtée. En 2000, plus de 1,5 milliard de téléphones de toutes sortes sont en service dans le monde avec toutefois une grande disparité entre les pays »[19].

Dans les premiers postes téléphoniques, un microphone, solidaire du boîtier (le combiné ne sera inventé qu'en 1889) capte les vibrations émises par la voix et les transmet à un élément contenant de la grenaille de charbon. Ces vibrations vocales sont alors traduites en variations de courant qui les transmet au récepteur par des câbles électriques.

Le récepteur est l'élément du téléphone qui évoluera le moins. Son principe électromagnétique, une bobine placée autour d'un aimant qui capte le courant causé par la voix de l'émetteur, transformant le courant en ondes sonores, évoluera grâce à des aimants plus performants mais le système reste relativement inchangé.

---

[19] Lavoisy Olivier, « Invention du téléphone », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/invention-du-telephone/

Le microphone gagnera également en puissance, le niveau de paroles reçu, aux tout débuts de l'invention, étant faible et corrigé par deux écouteurs latéraux limitant les interférences sonores avec l'environnement, lors d'un appel téléphonique. Il est intéressant de noter la diversité des premiers modèles qu'aucune esthétique particulière ne commande.

Même si l'ère industrielle est bien en place, les premiers téléphones sont souvent l'œuvre d'artisans. D'où la variété des formes, et leur qualité aussi, souvent inspirées de l'art à la mode à l'époque à savoir l'Art Nouveau et ses formes travaillées, sophistiquées, végétales et géométriques. Les matériaux, à l'image de ceux employés pour les meubles, sont également bien choisis : bois de qualité, acajou, noyer, buis, ivoirine pour le socle, bronze. L'objet technique est rendu élégant, séduisant.

Cette diversité formelle d'origine tient également au fait qu'à la différence d'autres objets techniques, tels les luminaires, qui tirent leurs formes de modèles préexistants, la chandelle par exemple, le téléphone est un objet nouveau. Le fond comme la forme sont entièrement à créer.

A l'origine, les postes téléphoniques fonctionnaient par deux. A partir de 1878, des centraux téléphoniques permettent une utilisation en réseaux. Jusque dans les années 1950, avant que les centraux ne deviennent automatiques, des opératrices sont chargées d'établir les communications entre émetteur et récepteur.

En réalité, les premiers centraux automatiques datent de 1892, appelés Strowger, du nom de leur inventeur, mais leur fonctionnement n'est encore guère meilleur que les manuels. Perfectionné, ce système sera utilisé jusque dans les années soixante. Le système cross-bar, apparu dans les années vingt, permet d'accroître la taille des centraux d'abonnés et de transit.

Ce sont les progrès de l'électronique, dans les années soixante, qui permettront une évolution accélérée, avec, dans les années quatre-vingt, la création de centres informatiques interconnectés créant un réseau intelligent.

Puis l'apparition des systèmes numériques ouvrira la voie aux centraux numériques à commutation temporelle, réduisant les coûts et l'encombrement des centraux.

Les Expositions Universelles sont les dépositaires d'innovations qu'elles stimulent et favorisent.

Dès la seconde moitié du XIXe siècle, les inventions, notamment sur le plan de la communication, se développent en même temps que se développent les réseaux routiers, de chemin de fer et les lignes maritimes.

Chaque avancée en suscite d'autres, tendant à résoudre le problème de la distance, d'une ville à l'autre puis d'un pays à l'autre. Le commerce est également facilité. Biens de consommation et objets doivent être pensés et produits à une nouvelle échelle.

Le public, tous ces hommes et femmes, qui viennent visiter une exposition universelle, en 1876 par exemple, a le monde et ce qu'il produit de plus pointu techniquement, à portée de regard et de main.

Ces hommes et femmes du XIXe siècle vivent encore, pour la plupart, avec un nombre d'objets limités à la stricte nécessité, dans un univers cantonné à un périmètre proche. S'ouvrent à eux des lointains possibles, d'autres modes de vie, des désirs et des besoins nouveaux.

Le téléphone, « merveille des merveilles » abolit la distance, de quelques kilomètres certes mais c'est déjà un miracle.

Sous couvert de fêtes, il ne faut pas oublier que « les Expositions Universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche »[20]. Elles sont là pour divertir les classes laborieuses, leur faire oublier, un temps, la pénibilité du travail et créent un cadre où la valeur d'échange des marchandises est idéalisée et où leur valeur d'usage passe au second plan.

C'est en 1872 qu'est publié *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret,* de Karl Marx. Il met en avant « le caractère mystique de la marchandise »[21] alors qu'à première vue rien ne semble plus évident qu'une marchandise. Aucun mysticisme dans la valeur d'usage de la marchandise. C'est lorsqu'elle se présente en tant que marchandise à valeur d'échange qu'elle acquiert une valeur supérieure. Ce que montrent les Expositions Universelles.

A Londres, en 1851, Marx assiste d'ailleurs à la première d'entre elles qui se tient dans l'atmosphère féérique du Crystal Palace, bâti tout exprès par Joseph Paxton pour l'occasion de cette gigantesque messe de la marchandise »[22]. « Avec cette

[20] Benjamin Walter, *op. cit.*, p. 295.
[21] Marx Karl, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, 1872, Paris, éditions Allia, 2010, p. 9.
[22] Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'objet et l'art contemporain*, *Transversalité 1*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p. 35.

exposition dans la Rome moderne, la bourgeoisie mondiale édifie son Panthéon, où elle montre, fièrement satisfaite d'elle-même, les dieux qu'elle s'est créés »[23].

Pour Régis Debray, « les Expositions Universelles ne sont pas seulement d'éphémères utopies, un miroir déformant où se regardent périodiquement, dans l'ivresse de l'idée de progrès, les puissances industrielles. Ces célébrations sont de grandes messes, l'avatar des fastes d'antan »[24].

De Marx à Debray, les Expositions Universelles qui tout à la fois catalysent et condensent les innovations techniques, symbolisent un désir de communion, de lien, de partage entre les individus, issus de classes sociales différentes, d'une même nation. Elles sont lieux de rassemblement, « lieux de pèlerinage »[25].

Pour Benjamin, le lieu de culte n'est plus l'église ou le temple, il est le lieu de l'objet et de la marchandise mais conserve quelque chose de sacré. C'est là que selon Giorgio Agamben commençe « à s'orienter sur la marchandise le genre d'intérêt traditionnellement réservé à l'œuvre d'art »[26].

Les Expositions Universelles opèrent sur l'objet technique une transformation qui les élève, leur confère une valeur transcendante. « C'est bien la transmutation de la marchandise, autrement dit l'objet industriel en œuvre d'art et, symétriquement, la transformation de l'œuvre d'art en marchandise absolue »[27].

Le ready-made, objet en série, objet déjà tout fait, objet quotidien érigé en œuvre d'art, n'est pas loin.

Du reste, le comte Léon de Laborde, chargé du rapport à Napoléon III sur les Beaux-Arts (exceptée la peinture) exposés à Londres, écrit : « 1/ que tout le monde est artiste, 2/ que l'art et l'industrie ne sont pas incompatibles, 3/ que le décor ne doit pas contrecarrer la fonction, 4/ que l'art de demain sera dans une large mesure soumis à la duplication »[28].

L'objet technique, dont la valeur d'usage passe au second plan, se pare d'une fantasmagorie, d'une valeur supérieure, tendant à revêtir les caractéristiques de l'objet d'art, lequel objet d'art se charge de la valeur marchande de l'objet technique.

---

[23] Marx Karl, « La Nouvelle Gazette Rhénane », *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989, Catalogue de l'exposition du Musée des arts décoratifs*, Paris, 1983, p. 18.
[24] Debray Régis, « Voyage au pays des expositions universelles, entre Diderot et Disneyland » Le Monde, 7 juin 1990.
[25] Benjamin Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle », *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 295.
[26] Agamben, Giorgio, « Dans le monde d'Odradek, œuvre d'art et marchandise », *Stanze*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, « Petite bibliothèque », 1998, pp. 63-104.
[27] Soutif Daniel, *op. cit.*, p. 36.
[28] Laborde Léon (de), cit. d'après Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, p. 54.

La Révolution industrielle du XIXe siècle est un phénomène fondateur de la modernité telle que nous la vivons aujourd'hui.

Les Expositions Universelles sont les balbutiements de la société de consommation : exposition de l'objet, essor des médias et d'un nouveau type de commerce. La machine joue un rôle essentiel. Les capacités de production sont considérablement augmentées, le travail est rationalisé en vue d'une hausse permanente du rendement et de la rentabilité.

Dès les années 1880, le Taylorisme cherche à obtenir le rendement maximum de production, grâce à une organisation scientifique du travail (OST). Le travail s'organise selon une dimension verticale où le travail de conception est nettement séparé du travail d'exécution et une dimension horizontale où le processus de production est parcellisé en une série de tâches simples et bien définies dont s'acquittent des ouvriers spécialisés.

Au début du XXe siècle, est inventé le Fordisme, qui reprend de nombreux points du Taylorisme en y ajoutant le travail sur convoyeur : les produits sont déplacés devant les ouvriers et le rythme imposé par la machine, débuts du travail à la chaîne. L'essor de la production, de la productivité, corollairement de la consommation de masse, les deux guerres mondiales expliquent la nécessité de modèles productifs efficaces.

Cependant les limites de ces modes de production apparaissent vite comme aliénants causant des problèmes de santé et par là même un taux d'absentéisme élevé. Malgré les conséquences physiques et morales de ces formes de travail sur les ouvriers, le prix des produits chute et ils deviennent accessibles au plus grand nombre.

En 1936, Charlie Chaplin avec *Les temps modernes* porte un regard critique et révolté sur le travail à la chaîne qui, par la répétition de gestes identiques à une cadence infernale fait de l'homme une machine.

En 2013, Manuela Frésil dans *Entrée du personnel* filme le travail à la chaîne dans des abattoirs, entre Bretagne et Normandie. Le constat est le même : les ouvriers sont des mécaniques. Leur corps est nié dans son humanité. Il est objet machine. Trois quart de siècle ont passé. Les progrès techniques sont indéniables qui tendent à améliorer la vie de tous les jours et les conditions de travail. Pourtant, sur le plan humain, si l'objet, la machine facilitent ou permettent certaines tâches, il reste du chemin à parcourir.

Toutefois, en ce début du XXe siècle, les innovations se succèdent empiriquement et de plus en plus vite donnant par là même naissance à une idéologie du progrès scientifique et du positivisme. Il y a surenchère : un capital toujours plus important

est nécessaire pour répondre à la demande, assurer la croissance et financer des installations de plus en plus coûteuses. Les goûts évoluent en conséquence et pèsent sur la demande. Cette révolution marchande et commerciale a partie liée avec la révolution des modes de transports, de la production des produits, de l'urbanisation.

Tout se met en place sous le Second Empire (1852-1870). Une politique autoritaire est imposée. Les libertés individuelles sont bafouées, l'opposition réprimée. La politique économique mise en place est toutefois efficace et tournée vers la modernisation du pays. Aussi l'investissement dans les secteurs des banques, des échanges, de l'urbanisation et des transports est-il conséquent et permet-il ces transformations d'envergure.

C'est dans ce contexte de modernisation des villes et des moyens de transport qu'apparaissent les grands magasins. Partout en Europe, à ce même moment, ils transforment le paysage économique, social et urbain.

L'Haussmmannisation modernise la ville et l'accorde aux exigences nouvelles de la société industrielle. L'urbanisme est repensé et mis en scène avec d'amples perspectives, grandes places et avenues, des lignes droites. Paris doit être embellie, agrandie et assainie, selon les propres termes d'Haussmann.

Il va de soi que les anciens lieux de commerce qui se tenaient notamment dans les passages couverts parisiens ne répondent pas aux critères hygiénistes de l'époque, basés sur une meilleure circulation de l'air, sans parler de l'essor du commerce lié à l'essor de la productivité dans la société industrielle.

Le grand magasin, symptôme et symbole de la société industrielle en pleine expansion, nous renseigne sur l'objet de consommation mais aussi sur la ville et l'espace public, sur la société et notamment sur la femme, sa place et son rôle dans cette société-là.

En même temps que les grands magasins, apparaissent la classe moyenne avec laquelle il faut désormais compter, l'objet en série accessible au plus grand nombre, une certaine libération de la femme jusqu'alors confinée chez elle et dont l'image évoluera, par stratégie commerciale, de *La Parisienne* élégante, à *L'Epouse,* sensible à la mode, à *La Mère,* intéressée par les objets et produits destinés aux enfants.

Le commerce prend une ampleur inconnue jusque-là et ne va cesser de croître. Une nouvelle manière de vendre et de rentabiliser le capital apparaît. Le but est d'obtenir des chiffres d'affaires toujours plus élevés. Aussi les articles sont-ils présentés en rayons, de manière attrayante, l'entrée est-elle libre, les prix fixes, l'échange et le remboursement sont-ils possibles, la gamme de produits est-elle

vaste, allant du produit bon marché au produit de luxe. La vente par correspondance apparaît. La gestion des stocks prend également une ampleur nouvelle : stocks de plus en plus importants, achetés massivement pour un coût moindre. S'instaure une nouvelle relation fournisseur/distributeur de laquelle découlent des prix bon marché pour nombre de produits identiques.

Les grands magasins mettent leurs produits à la portée de toutes les catégories sociales. Tout le monde peut regarder, toucher, acheter. L'ensemble de la production est largement inspiré des valeurs bourgeoises et les goûts ainsi orientés.

Dès les années 1860, romans populaires et journaux sont les premiers biens culturels de consommation.

La publicité fait partie des innovations et devient vite essentielle. Bientôt, les murs de la ville lui serviront également de support. L'affiche publicitaire fait partie de l'esthétique urbaine. C'est le début de l'ère médiatique.

Le langage de masse utilisé par la publicité est totalitaire dans le sens qu'il n'attend pas de réponse. « S'installe une régulation collective des signes à sens unique (…) et cette régulation unilatérale rejoint celle de la production et de la distribution des biens matériels : une véritable économie politique du signe[29] ».

Plus question de vrai ou de faux, notions fondatrices de la rationalité occidentale, la publicité est du côté de la séduction, du désir, du code. Le consommateur joue le jeu. Il aime à être séduit. Et cette séduction, qui ne se réfère plus au concept de vérité, mais se base sur son propre code autoréférentiel, s'autorise toute liberté et toute latitude.

« La communication de masse est au-delà du bien et du mal, comme les objets (actuels) sont au-delà de l'utile et de l'inutile »[30]. Et l'objet, dans ce contexte publicitaire se fait « événement », « fait divers spectaculaire », « mythe », « modèle »[31]. De même que les expositions universelles, les grands magasins sont des lieux à la gloire de l'objet et du rêve. Aristide Boucicaut, fondateur du Bon Marché en 1852, disait vouloir vendre, davantage que des objets, le désir lui-même.

Le grand magasin, à ces fins, est conçu comme mise en scène théâtrale. C'est Gustave Eiffel qui fut chargé, en 1879, de l'agrandissement du Bon Marché pour lequel il utilisa une structure métallique. Un modèle de vie et de confort est exposé

---

[29] Baudrillard Jean, « Langages de masse », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/langages-de-masse/
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*

aux yeux de tous, accessible par la standardisation des produits de consommation. Parallèlement, la diffusion de la publicité, de l'information écrite mais surtout visuelle, favorise l'émergence d'une culture populaire nouvelle.

Zola dans *Au bonheur des dames* décrit ces phénomènes nouveaux tels le désir de posséder les objets des grands magasins et les nouveaux comportements qui en découlent.

Sous le Second Empire, on peut parler de prémices d'une société de consommation c'est-à-dire l'accès pour une grande partie de la population à des biens industriels. Cette consommation s'accompagne d'un phénomène d'acculturation, moteur dans le désir des objets. Ce nivellement se fait par mimétisme des classes les plus aisées vers les classes populaires.

C'est une nouvelle culture de l'objet qui apparaît. « Si le mot exister signifie être perçu avec évidence au centre du champ de conscience, l'intérêt aux choses, aux objets ne se manifeste guère avant le XIXè siècle »[32]. En effet, jusque-là « le rôle de la manufacture reste de fabriquer des objets qui sont inscrits dans les besoins vitaux et non pas de développer ces besoins »[33]. Ce qui advient avec l'apparition des grands magasins, l'accès à une multitude d'objets et, par conséquent, une surenchère de désir d'objets.

C'est là que le kitsch prend place. Selon Abraham Moles, le kitsch défini comme « dimension de l'objet dans ses rapports avec l'être, qui se surajoute aux fonctionnalités traditionnelles »[34] connaît deux grandes périodes, celle de la prospérité des grands magasins, de la fin XIXe siècle à la première guerre mondiale, puis dans les années soixante.

Le kitsch est lié à la société de masse. Il est « processus de production »[35], attitudes de l'artiste, designer, fabricant d'objet et du consommateur. Il est indissociable de cette société et de son « éthique du superflu, de la péremption incorporée et de la consommation à outrance »[36].

L'objet n'existe plus que dans une surenchère de nouveau, nouvel objet et nouveau besoin. Il s'inscrit dans le temps éphémère de cette nouveauté même qui tend à être supplantée rapidement par du nouveau plus nouveau car plus récent. Et la fonctionnalité de l'objet tend à se perdre derrière l'ornement, le gratuit, le superflu.

---

[32] Moles A. Abraham, « Kitsch et objet », *Communications*, n°13, 1969, p. 107.
[33] *Id.*
[34] *Ibid.*, p. 105.
[35] *Ibid.*, p. 110.
[36] *Ibid.*, p. 126.

La nourriture reste cependant la première dépense et préoccupation pour les ouvriers et les classes moyennes. Mais le vêtement prend une place de plus en plus importante dans les dépenses et dans le souci du paraître, souci de faire illusion, de se fondre dans la masse.

D'un côté, les ouvriers tentent par le biais du vêtement, d'effacer leur condition sociale, de l'autre, les bourgeois simplifient leur mise. Cet état de fait, l'industrialisation et la multiplication des ateliers de confection, tout cela concourt à une uniformisation.

Outre le vêtement, d'autres produits industriels courants sont disponibles que ce soit dans le domaine alimentaire (conserves, lait en poudre, thé, condiments) dans celui de l'habitat et de la décoration (bibelots, rideaux …), dans le domaine médical ou de l'hygiène (parfums, savons…).

Les classes moyennes sont celles à qui profitent le plus l'amélioration de la situation matérielle. Les différences entre les classes sociales reposent sur le fait que, d'une classe à l'autre, les produits sont plus ordinaires, de qualité moindre, mais les intérieurs et leurs équipements assez similaires. Les dépenses pour l'habitat augmentent. Là aussi, la civilisation de l'objet se fait du modèle bourgeois vers les classes moyennes : les biens de consommation des riches sont copiés pour les pauvres dans des matériaux de qualité médiocre.

Nouveaux standards de vie, nouvelles représentations mentales et culturelles qui ouvrent la voie à une nouvelle valeur : le confort.

Il était nécessaire de remonter au milieu du XIXe siècle pour pouvoir envisager l'objet dans le siècle qui nous intéresse. C'est à cette période qu'il se dessine. Le rôle de l'objet en tant que révélateur du contexte social est en perpétuelle évolution. Toutefois, des changements de l'ordre de ceux enregistrés lors de ce tournant historique sont d'une ampleur telle que les mutations qu'ils entraînent sont colossales.

Le système des objets dans lequel nous vivons aujourd'hui découle des transformations dues à l'entrée dans l'ère industrielle. L'objet, en tant que sismographe, enregistre les embardées optimistes comme les récessions austères. En lui s'inscrivent illusions et désillusions.

L'objet est, au sens large, support culturel. L'utiliser n'est pas neutre. L'objet est au cœur des pratiques et des représentations sociales.

L'augmentation du temps libre et du pouvoir d'achat, la baisse des prix des produits de première nécessité permettent tout naturellement le développement des loisirs de masse. L'ordre des priorités évolue. Le superflu, peu à peu, tend à

devenir essentiel. La société veut toujours plus de confort et de distractions. Les objets voient leur rôle se complexifier. Ils participent à la structure d'une société où consommer devient une manière de s'affirmer et de coller à ses aspirations. Les objets assurent une fonction symbolique et très codifiée. Ils véhiculent de nouvelles manières de vivre.

1913, Duchamp crée son premier ready-made, environ quinze millions de téléphone sont en service dans le monde.

L'objet quotidien, l'objet technique entrent et dans l'art et dans le monde. La première guerre mondiale est proche qui va évidemment peser sur l'économie des nations. Toutefois l'époque reste une époque de grande créativité et inventivité.

Même si, à cette époque, le téléphone est bien loin d'être présent dans tous les foyers, il acquiert un statut certain et c'est un objet avec lequel il faut désormais compter.

De nombreuses cartes postales, objets de culture populaire, l'attestent. Elles utilisent autant de clichés qui évoquent l'éloignement des amoureux, l'attente fébrile de l'appel téléphonique tant désiré. « Au « coup de fil » qu'on ne saurait donner car l'appareil est absent, se substitue par voie postale, l'image de la conversation téléphonée. Appareil de séduction, symbole du désir, le téléphone est mis en scène à l'occasion d'une conversation amoureuse »[37].

Dans d'autres registres, au théâtre, au cinéma, le téléphone est souvent utilisé. Sa sonnerie surprend, introduit un élément incongru qui dérange, relance, fait changer de direction l'intrigue. Dans *La Voix Humaine,* 1927, Cocteau fait du téléphone le personnage central d'une scène de rupture. Une femme, seule en scène, tient une conversation téléphonique avec son amant, d'avance perdu. Le seul lien qui subsiste avec cet homme qu'elle aime encore est le téléphone, qui au-delà des mots qu'il transmet fait surtout ressortir l'absence et le silence.

Le téléphone aphrodisiaque est un des objets irrationnels à fonctionnement symbolique mis en scène par Dali en 1938. Composé d'un téléphone dont les écouteurs sont un homard, cette œuvre montre bien et la quotidienneté de l'objet technique, bientôt objet domestique courant, et sa propension à fasciner de par sa capacité à transmettre la voix à distance, voix qui du reste fait partie de nombreux mythes, de la nymphe Echo au chant des Sirènes en passant par la voix de Stentor.

[37] Carré Patrice, « Le téléphone, entre public et privé, ou la mise en scène d'une technique », *Le spectacle de la technique*, *Alliage*, n°50-51, Décembre 2000, pp. 84-97.

De nombreux récits d'anticipation, chez Jules Verne (1828-1905) ou H.G Wells (1866-1946) notamment, témoignent de l'ambivalence de l'objet, tout à la fois banal et magique.

Le téléphone est le premier objet technique de communication à pénétrer l'espace privé. La volonté de pouvoir communiquer rapidement et à distance n'est pas nouvelle. « Les premiers systèmes de communication qui brisèrent les barrières du corps, c'est-à-dire qui n'eurent pas besoin de transporter physiquement les nouvelles, mais n'en transmirent que le contenu, furent des systèmes optiques, qui fonctionnaient selon un code de signaux. Les feux allumés en haut de rochers escarpés, ou les miroirs utilisés à des moments déterminés, constituèrent les premières tentatives de réalisation de ce type de communications[38] ».

Claude Chappe fait évoluer le système avec son télégraphe optique en 1792, télégraphe qui devient plus performant avec l'électricité au siècle suivant et surtout associé au chemin de fer, lequel nécessitait un système de signaux d'organisation de la circulation.

Dès 1866, un réseau de fils et de câbles parcourt le monde. « On a souvent attiré l'attention sur la signification de la technologie au XIXè siècle, en la définissant comme un ensemble d'outils au service de l'empire, ou des empires coloniaux, qui transformèrent le monde au cours de ce siècle.

Mais parmi toutes les technologies, celle qui offrit l'aspect d'une arme invisible fut le réseau de communications qu'on commença à concevoir à partir des années 1840. Jamais jusque-là la communication n'avait été aussi parfaitement l'expression du pouvoir. Le monde était devenu global »[39]. C'est dans ce contexte que l'invention du téléphone, successeur du télégraphe, prend toute son ampleur et tout son sens.

Cette invention rend également compte du fait que la diffusion d'une technique ne dépend pas uniquement de la technique en elle-même. Technique performante ou pas, destinée à un développement considérable ou pas, elle est nécessairement liée à d'autres facteurs d'ordre politique, économique, social et culturel.

De même, nous l'avons vu, que l'objet d'art est à envisager au sein d'une multitude de facteurs interagissant les uns sur les autres, l'objet technique est à considérer comme l'un des rouages qui constituent une époque.

C'est du reste peut-être en ce point que réside en l'objet, d'art ou technique, sa faculté à communiquer, au-delà d'un geste, d'une émotion ou d'une indication, un

[38] Ordonez Javier, *Les idées et les inventions qui ont changé le monde*, Rodez, éditions du Rouergue, 2009, p. 182.
[39] *Ibid.*, p. 183.

sens, sens pris dans une acception large et fortement anthropologique. L'objet est un condensé de technique. Il est un condensé de temps : le temps de la grande Histoire au cours de laquelle il est fabriqué et le temps de la petite histoire qui consiste en tout ce qui se dit sur cet objet, avant, pendant et après sa conception par ceux qui le pensent, ceux qui le fabriquent et ceux qui l'utilisent, ou ne l'utilisent pas. Il est un condensé d'espace, pour l'objet de communication qui relie des points éloignés les uns des autres évidemment mais pour l'objet de consommation quel qu'il soit aussi, qui crée du lien entre des personnes situées en divers points du globe. Il est un condensé d'humanité car c'est de l'homme et de ses désirs qu'il parle.

L'ère industrielle et ses procédés de production en série relie les hommes d'une même nation, d'une même civilisation entre eux en proposant/imposant une production identique. Le lien est celui de l'uniformisation.

L'esthétique de la répétition, de l'identique est du reste une esthétique propre au XXe siècle : peintres qui font des « séries », Warhol qui, par le procédé de la sérigraphie, reproduit à l'infini des clichés vides d'âme. Elle tient à la production en masse d'objets identiques. Elle tient sans doute aussi à l'importance qu'a pris l'introspection depuis un siècle, ce que semble confirmer l'exposition *Matisse, paires et séries,* au Centre Pompidou du 7 Mars au 8 Juin 2012.

La répétition de mêmes sujets et motifs est ici moyen de saisir le processus créatif, de dépasser l'anecdotique pour atteindre l'essence de l'art. La répétition et la sérialité en art susceptibles de variations et surtout révélatrices de sens profonds, sur l'artiste dans son être intime mais aussi sur la société, seraient à l'opposé de l'objet de consommation produit en masse et à l'identique, facteur de nivellement et d'uniformisation.

L'art serait ce qui permet la différence et l'altérité, définissant une identité et une singularité tandis que l'objet de consommation serait, dans sa *mêmeté*, synonyme de vacuité et d'insignifiance. Il y a de cela. L'objet d'art, unique, profondément signifiant et l'objet quotidien dont le but est de servir, d'être utile. Et pourtant, les choses sont plus complexes.

Objet quotidien, technique ou pas, et objet d'art sont des vases communicants. Ce que dit l'un l'autre y répond. Issus tous deux d'un même contexte social, ils tissent des liens qui nous en disent long sur eux, sur le social, le politique, l'économique, le culturel et sur l'homme en particulier comme en général. Pourquoi réintroduire, là, l'objet d'art ? Car il est nécessairement lié à la production d'une époque, à la production de sens dont sont porteurs les artefacts, quels qu'ils soient. L'artiste, c'est un truisme, sent et pressent les choses mieux que quiconque. Il est à l'avant-garde et c'est en ce sens que son regard sur l'objet nous intéresse et nous

concerne. Finalement, ce n'est pas que l'objet soit objet d'art ou pas qui est important c'est ce qu'il brasse de sens, ce qu'il condense de désirs, ce qu'il transmet dans la sphère quotidienne ou dans celle, transcendante, de l'art.

Le second conflit mondial marque durablement la société mais aussi l'art et la production d'objets techniques ou pas. Des progrès techniques, notamment dans la création de matières synthétiques, découlent du conflit même. Mais la violence de la guerre, les atrocités qu'elle génère provoquent une cassure au sein de l'intelligentsia comme au sein des peuples. Le progrès n'est plus ressenti comme une panacée, une évolution, une exaltation. Il peut être dévastateur. « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare » écrit Adorno au sortir de la guerre.

Le téléphone va gagner un nombre de plus en plus élevé de foyers, cinquante millions dans le monde en 1946, un milliard et demi en 2000.

Après la guerre, ses horreurs et ses restrictions, se met en place, aux Etats-Unis dans un premier temps, années cinquante, puis en France, une société de l'abondance dite société de consommation.

Le capitalisme ne peut se réaliser sans la croissance économique. La production devant toujours augmenter, la consommation se doit d'en suivre la croissance et de se réguler dans le même sens. La priorité est que la société consomme abondamment des biens et des services.

Jean Baudrillard écrit en 1968, *Le système des objets,* dans lequel il aborde la question de la société de consommation. La conclusion du *Système des objets* débouche sur *La société de consommation,* écrite en 1970 : « Il faut poser clairement dès le début que la consommation est un mode actif de relation (non seulement aux objets, mais à la collectivité et au monde), un mode d'activité systématique et de réponse globale sur lequel se fonde tout notre système culturel »[40].

La consommation, et son corollaire l'abondance d'objets, sape les fondements mêmes de l'humain. L'objet n'est plus considéré en tant qu'objet mais en tant que signe, signe de prestige, signe de statut social. « La logique de la consommation, (…), se définit comme une manipulation de signes. Les valeurs symboliques de création, la relation symbolique d'intériorité en sont absentes : elle est toute en extériorité. L'objet perd sa finalité objective, sa fonction, il devient le terme d'une combinatoire beaucoup plus vaste, d'ensembles d'objets où sa valeur est de relation. Par ailleurs, il perd son statut symbolique, son statut millénaire anthropomorphique et tend à s'épuiser en un discours de connotations, elles aussi

[40] Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 174.

relatives les unes aux autres dans le cadre d'un système culturel totalitaire, c'est-à-dire pouvant intégrer toutes les significations d'où qu'elles viennent »[41].

Cette société de consommation est largement liée aux médias qui la diffuse, la soutienne, l'entérine. La formule de Marshall McLuhan « *Medium is message »* est emblématique de la société de consommation. « Cela est évident : le contenu nous cache la plupart du temps la fonction réelle du medium. Il se donne pour message, alors que le message réel, en regard duquel le discours manifeste n'est peut-être que connotation, c'est le changement structurel (d'échelle, de modèles, d'habitus) opéré en profondeur sur les relations humaines »[42].

Plus loin, Jean Baudrillard écrit : « La vérité des media de masse est donc celle-ci : ils ont pour fonction de neutraliser le caractère vécu, unique, événementiel du monde, pour substituer un univers multiple de media homogènes les uns aux autres en tant que tels, se signifiant l'un l'autre et renvoyant les uns aux autres. A la limite, ils deviennent le contenu réciproque les uns des autres –et c'est là *le message « totalitaire » d'une société de consommation »*[43].

On le voit, ces années, marquées par l'abondance d'objets et la consommation à outrance, le sont tout autant, voire davantage, par ce qui se trame en profondeur à savoir la mise en place d'une hégémonie médiatique.

L'objet est exposé en nombre dans les rayons et les vitrines, soumis à la publicité ; en même temps « la consommation est un mythe. C'est-à-dire que c'est une *parole de la société contemporaine sur elle-même,* c'est la façon dont notre société se parle »[44]. L'objet est prétexte. Il est objet/signe. Consommer tel objet plutôt que tel autre signifie, cela se répercute inévitablement sur la notion d'identité du consommateur. Cette période est capitale pour l'objet. Là, il est magnifié par la profusion.

Pourtant, de nouveaux paramètres, induisant de nouvelles attitudes, seront bientôt pris en compte tels le gaspillage et les nuisances écologiques.

L'abondance d'objets va tendre à une abondance de services notamment via l'informatique. La société de consommation va tendre à devenir société de communication « forme moderne, technique et aseptisée, de la communion »[45], communion qui « ne passe plus par un support symbolique, mais par un support technique : c'est en cela qu'elle est communication »[46].

---

[41] *Id.*
[42] *Ibid.,* p. 189.
[43] *Id.*
[44] *Ibid.,* p. 311.
[45] *Ibid.,* p. 154.
[46] *Id.*

Les progrès de l'électronique et de l'informatique vont permettre, grâce aux systèmes semi électroniques spatiaux, une évolution du téléphone considérable notamment grâce à la miniaturisation des éléments et à l'indépendance des fonctions d'exécution et de décision, dans les années quatre-vingt.

Tous ces centres informatiques sont interconnectés à l'échelle d'un pays, voire du monde créant un réseau intelligent.

En vingt ans, ces systèmes spatiaux vont être remplacés par des systèmes numériques à commutation temporelle qui n'utilisent plus « le courant électrique analogique, image électrique de la parole, qui est commuté mais des mesures d'échantillons de ce courant prélevés à intervalles réguliers, en l'occurrence 8000 fois/seconde. Les valeurs des échantillons sont codées en base 2 par des suites de 8 chiffres 0 ou 1 (des octets) qui sont commutés et envoyés vers l'installation du correspondant demandé où le courant analogique de la parole est restitué et actionne l'écouteur. Cette technique est connue en France sous le nom de modulation par impulsions et codage ou M.I.C. »[47]. Circuits intégrés et microprocesseurs ont réduit et le coût et l'encombrement des centraux.

Ces nouveaux systèmes ont également rendu possible de nouveaux services et engendré le réseau numérique à intégration de services (R.N.I.S) qui s'étend à tous les réseaux de communication.

La radiotéléphonie où la ligne filaire est remplacée par une liaison radio est une des évolutions importantes en ce qu'elle autorise la mobilité des usagers. Elle apparaît des les années quarante aux Etats-Unis mais n'est pleinement utilisée que dans les années quatre-vingt dix en même temps que les systèmes 2G. Succède le système 3G qui, en plus du téléphone, permet l'accès à Internet.

Publicités et manifestations massives ont entouré, auréolé, magnifié l'accès à Internet via le téléphone. Une minorité de personnes se sert alors du réseau cependant le discours sur cet accès internet est tel qu'il en entérine en quelque sorte l'existence et « si bien qu'Internet a pu être considéré comme une prophétie autoréalisatrice »[48].

Le téléphone, instrument de communication, est exploité à outrance sur le plan marketing. Il devient l'objet essentiel qui reprend à l'outil préhistorique son rôle de rallonge des facultés humaines, prolongement de l'homme pour mieux impacter son territoire, proche ou lointain. Il relie à ce passé ancestral, il ancre dans un présent qui ne peut se concevoir sans lui, il projette dans un futur où de nouvelles innovations le rendront encore plus efficace et omnipotent.

---

[47] Wallstein Renée, « Le téléphone », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/telephone/

[48] Carré Patrice, *op. cit.*

Dans le processus de diffusion du dernier modèle, toujours plus rapidement relégué par du encore plus nouveau, les techniques de marketing font tout ce qu'il faut pour susciter le désir d'acquérir cet objet qui intrinsèquement est déjà objet de désir en ce qu'il joue de l'absence et de la présence, d'un pouvoir évocateur évident par la transmission même de quelque chose de fondamentalement humain, la voix.

Pourtant, le téléphone aujourd'hui se démarque de cette vocation première, celle de transmettre, à distance, la voix humaine. Ce qui à l'origine prend place dans un registre quasi fantasmatique et relève du mythe pour les hommes du XIXe siècle, n'est plus de nos jours qu'une fonction parmi d'autres voire une fonction en baisse de régime face aux autres modes de communication tels les SMS dont personne n'avait imaginé un tel développement, sur le plan de la communication interpersonnelle comme sur celui des plateformes transactionnelles.

Le téléphone mobile se compare aujourd'hui à un véritable « couteau suisse » de la communication, notamment avec son internetisation qui ouvre le champ des possibles et lui permet d'être le point de convergence de multiples médias. Le téléphone sert de montre, de chronomètre, d'agenda, d'appareil photo, de caméscope, dictaphone, de télécommande s'il est équipé de Bluetooth, de télévision.

Le téléphone mobile est l'un des objets techniques les plus largement et couramment utilisés. Il induit des comportements nouveaux, entérine les changements de la société ainsi que la perméabilité des frontières entre le public et le privé.

A l'origine, le téléphone fixe fait partie du domaine professionnel, notamment le secteur des affaires, banques, bourses… « Les premiers bavardages pour raisons privées sont apparus au début du XXe siècle Outre-Atlantique : des usages réprouvés car non prévus par les compagnies. Les femmes sont responsables de cette création d'une culture du téléphone. Celui-ci devient un véritable instrument de sociabilité » [49].

Pour les hommes, le téléphone est davantage outil efficace qu'instrument de sociabilité. Le téléphone portable modifie ces données.

Au départ, là encore, dans les années quatre-vingt dix, le téléphone portable est lié aux mondes des affaires. Il est signe de pouvoir et d'un certain statut social. Son usage va rapidement se démocratiser. Média personnel, que l'on a toujours sur soi, permettant la mobilité, la sociabilité via diverses fonctions, le téléphone

[49] Martin Corine, « Le téléphone portable : machine à communiquer du secret ou instrument de contrôle social ? », *Communication et langage*, 2003, volume 136, n°136, pp. 92-105.

mobile s'inscrit dans un contexte favorable, ce que Gilles Lipovetski, en 1983, nomme *ère du vide* caractérisée par une société individualiste et narcissique. « Sans doute le droit d'être absolument soi-même, de jouir au maximum de la vie est-il inséparable d'une société ayant érigé l'individu libre en valeur cardinale et n'est-il qu'une ultime manifestation de l'idéologie individualiste ; mais c'est la transformation des styles de vie liée à la révolution de la consommation qui a permis ce développement des droits et désirs de l'individu, cette mutation dans l'ordre des valeurs individualistes. Bond en avant de la logique individuelle : le droit à la liberté, en théorie illimité mais jusqu'alors socialement circonscrit dans l'économique, le politique, le savoir, gagne les mœurs et le quotidien. Vivre libre sans contrainte, choisir de part en part son mode d'existence : point de fait social et culturel plus significatif de notre temps, point d'aspiration, point de droit plus légitime aux yeux de nos contemporains »[50].

Cette société postmoderne qui « agence une culture personnalisée ou sur mesure »[51] est le point d'ancrage idéal pour l'objet technique qu'est le téléphone mobile, objet personnel et personnalisable, objet connecté et connectable, objet de communication où bien souvent « plus ça s'exprime, plus il n'y a rien à dire »[52].

Une étude réalisée en 2004 par le Gripic/Celsa sous la conduite d'Yves Jeanneret, *La place du téléphone mobile dans la société, des discours aux pratiques*[53], est la première étude sociétale à s'intéresser au téléphone mobile en tant qu'objet support de discours et d'imaginaire mais aussi en ce qu'il génère de situations inédites dans la vie quotidienne. Ce qui nous intéresse et que nous révèle cette étude, au-delà du comportement de chacun avec son téléphone, c'est l'air du temps, le *Zeitgeist*. Cinq grands constats apparaissent :

1/ « Le mobile est un miroir très personnel de son utilisateur ». Bien qu'il soit objet de série et objet de consommation courante, le téléphone mobile est un objet unique pour son utilisateur. Il reflète, il enregistre sa vie. Fond d'écran, sonnerie, applications, photos sont autant de paramètres qui affichent une personnalité et un souci d'originalité.

2/ Il est « outil de mise en scène » en ce sens que son utilisateur doit tenir compte de trois espaces de communication concomitants, l'espace environnant, espace de celui qui parle, l'espace de l'autre, espace de l'interlocuteur et l'espace de la conversation qui s'inscrit dans et l'espace environnant et l'espace de l'autre. La question « T'es où ? » a remplacé la question « Qui est à l'appareil ? » ce qui

---

[50] Lipovetski Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1989, p. 13.
[51] *Ibid.*, p. 18.
[52] *Ibid.*, p. 23.
[53] « La place du téléphone mobile dans la société. Des discours aux pratiques », une étude réalisée par le Gripic/Celsa sous la conduite de Yves Jeanneret, Joëlle Menrath et Emmanuelle Lallement, synthèse réalisée par l'AFOM (Association Française des Opérateurs Mobiles).

nécessite des ajustements, des « stratégies pour concilier les différentes exigences de la situation. »

3/ le mobile est « objet de discours ». Il sert non seulement à communiquer avec les autres mais il est aussi sujet d'un discours sur lui-même, révélant par-là même le fort investissement dont il fait l'objet. Il est une « « machine » à faire parler les français. »

4/ Il y a contradiction entre les discours tenus à propos du téléphone mobile et les comportements qu'il provoque. Règnerait une espèce de mauvaise foi qualifiant le mobile de tous les maux (facteur d'incivilité, de stress, dictateur…) alors que l'usage qui en est fait est plutôt bon et pacifié.

5/ « Les pratiques du mobile s'autorégulent » en bonne intelligence.

Le téléphone qui a dû conquérir, à ses débuts, un marché vierge et a connu une évolution, toujours croissante mais peu rapide au départ, a accéléré sa progression de manière considérable avec l'ère numérique.

Le téléphone à fil aura mis un siècle à se démocratiser, quand il n'aura fallu que dix ans au téléphone portable pour devenir un objet incontournable.

D'instrument de pouvoir, lié au domaine professionnel et à un statut social élevé, il est devenu l'objet polyvalent, l'objet « couteau suisse » que chacun possède et qui connaît une progression exponentielle depuis vingt ans.

Dès les années 2000, banalisé, le mobile révèle la personnalité et la sociabilité de l'utilisateur. Sur le plan individuel, « le portable et ses usages parlent de l'identité de chacun » [54]. Sur le plan collectif, au niveau de la société que nous apprend-il ? Dans un texte de 2004, *L'influence des nouvelles technologies multimédias sur les formes de sociabilité,* Brigitte Munier s'interroge sur la teneur des relations selon le média utilisé (téléphone fixe ou mobile, SMS, mail…) et l'appauvrissement éventuel de ce type de relations médiatisées. Après enquête, il s'ensuit que les technologies multimédias n'altèrent pas les relations interpersonnelles. Chaque outil de communication a sa particularité et est utilisé selon. Ainsi « l'envoi de SMS maintient des contacts que pourraient fragiliser des échanges téléphoniques exigeant un contenu signifiant »[55], tandis que le téléphone fixe est du domaine familial.

[54] Jeanneret Yves, cf. étude Gripic/Celsa.
[55] Munier Brigitte, « L'influence des nouvelles technologies multimédias sur les formes de sociabilité », *Communication et Langages*, n°140, Janvier 2004, www.persee.fr/web/revues

Ce que révèlent ces pratiques semble tenir davantage d'une nouvelle façon d'être au monde, d'être en relation avec l'autre, plutôt qu'une sociabilité réduite ou rendue virtuelle.

Sont-ce les technologies qui répondent à une demande sociale latente ou sont-ce les besoins d'une société qui poussent la technologie à trouver des solutions propres à répondre à ces besoins ? Difficile de répondre. Plutôt un ensemble d'interactions qui iraient dans le sens de ce que nous connaissons aujourd'hui. Tendances narcissiques, hédonistes, d'une société individualiste telle qu'elle s'esquisse dans les années quatre-vingt, en germe depuis la société de consommation, et décrite par Gilles Lipovetski, tendance à la communication à outrance pour pallier le désinvestissement idéologique et politique, tendance à vivre une espèce de présent élargi, sans raccord avec ce qui a trait au passé, à la tradition, en même temps que l'on archive et enregistre comme jamais, montée de l'urgence dans nos sociétés « pressées, où un nombre croissant d'individus doivent répondre sans délai »[56].

La notion de mémoire, notion primordiale dans une société qui n'a de cesse de commémorer, archiver, enregistrer, est inhérente à l'objet téléphone mobile capable de stocker une quantité incroyables d'informations diverses qu'une fois enregistrées on ne regarde plus. « Au moment où le stockage tend vers l'infini, sa consultation nostalgique tend vers zéro »[57].

Le temps se conjugue au seul présent et ce présent semble démultiplier les possibles, être à plusieurs niveaux. « Le portable est un outil inventé pour faire face aux sollicitations de plus en plus nombreuses. Il s'agit de gagner du temps pour en perdre »[58] analyse Gérard Mermet. Tandis que pour Francis Jauréguiberry il permet de « s'extraire des temps contraints : non seulement il accélère la succession des activités, mais il permet de les superposer »[59].

Gagner du temps, être multitâche, être ici et ailleurs, se dessine un nouveau rapport au temps et à l'espace. Le mobile est par définition mobile. Il permet d'être joignable partout et tout le temps, ou presque.

Pourtant ce qui est essentiel au mobile, au-delà de sa définition de base qui est justement la mobilité, est l'autonomie qu'il procure. « Ce n'est pas le nomadisme,

---

[56] Kremer Pascale, *op.cit.*
[57] Droit Roger-Pol, Atlan Monique, Humain, *Enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2012, p. 321.
[58] Mermet Gérard, « Les sociologues observent à la loupe le « phénomène portable », *Le Monde*, 25-26 octobre 1998.
[59] Jauréguiberry Francis, « Les sociologues observent à la loupe le « phénomène portable » », *Le Monde* , 25- 26 octobre 1998.

c'est l'autonomie, la possibilité d'une communication personnelle, notamment au sein de la famille »[60].

Le portable est à la fois gage de sécurité, notamment pour les parents qui savent que leur enfant peut les joindre ou être joint, et aussi gage de liberté « On est ensemble séparément, juxtaposés, chacun développant des pratiques individuelles»[61], mode de fonctionnement bien adapté aux nouvelles normes familiales, enfant qui souvent quitte le domicile familial plus tard, familles décomposées, recomposées.

Un autre aspect du mobile est qu'il est au cœur des réseaux, de la notion de communauté, notion prépondérante depuis le début du XXIe siècle. Le mobile permet à son utilisateur d'être « au centre d'un réseau qu'il se construit lui-même »[62]. Le risque est peut-être celui « des solitudes interactives »[63] dont parle Dominique Wolton qui insiste aussi sur le fait que « les techniques sont homogènes, mais le monde est hétérogène »[64]. Le téléphone mobile, certes, permet de communiquer partout tout le temps quelle que soit la distance, ce n'est pas pour autant que les différences culturelles sont effacées.

« La mondialisation des tuyaux ne suffit pas à créer la communication »[65]. Au contraire. C'est également ce que dit Régis Debray : « La culture est ce qui *fractionne* l'espèce humaine tandis que la technique est ce qui l'*unit* »[66].

Le corollaire de ces états de fait, une fois entendu que le mobile et ses fonctions dérivées ne désagrègent pas les relations humaines, que le mobile dessine une identité, qu'il est l'album photo de son utilisateur, qu'il offre divers modes de communication adapté au message que l'utilisateur souhaite faire passer, qu'il permet de faire gagner ou perdre, en tout cas de remplir, le temps, qu'il offre presque une possibilité d'ubiquité, le corollaire est que la société postmoderne, voire hypermoderne, à l'image du téléphone mobile se veut une société personnalisable.

L'espace et le temps, jusque-là normes communes, sont occupés, condensés, dilatés à l'envi. La communication, à tous les sens du terme, est partout tout le temps. Et, ce disant, c'est encore d'espace et de temps que l'on parle. Un espace et un temps qui ne laissent placent ni au vide ni au silence ni à la profondeur. « En ramassant le temps dans un présent immédiat, le portable distrait l'individu du

---

60 Kremer Pascale, *Ibid.*
61 *Id.*
62 *Id.*
63 Wolton Dominique, *Il faut sauver la communication*, Paris, Flammarion, 2005, p. 17.
64 *Ibid.*, p. 19.
65 *Ibid.*, p. 142.
66 Debray régis, *op.cit.*, p. 88.

temps qui passe, des questions existentielles potentiellement inquiétantes. C'est une échappatoire à l'angoisse »[67].

Ce faisant, le téléphone mobile et ses contacts, ses photos, ses connections infiniment possibles, le téléphone mobile, objet emblématique de notre époque, ne définit-il pas pour chacun, une sorte de mise en scène de sa personnalité. Ou un refus de le faire. Tout aussi signifiant. Une mise en scène unique, si possible idéalisée qui dirait les belles choses de l'existence, les amis, la famille, la musique et les photos partagées. L'objet par excellence qui ancre dans la vraie vie et la construit à l'image d'un rêve.

Le téléphone mobile, objet en série mais unique, est sans doute l'objet technique qui permet le mieux une chose et son contraire : la liberté et le contrôle, être ensemble mais séparé, l'identité et l'altérité, le tout dans un réseau construit par soi et extensible à l'infini.

Dans une société où manquent cadres et repères, où les frontières en général tendent à se dissoudre, le téléphone mobile petit rectangle qui tient bien en main, est le cadre dans lequel se tient, s'expose, se dissimule aussi, se refuse parfois, la vie de chacun, notamment chez les plus jeunes, qui ont grandi avec.

Les téléphones du début du siècle étaient des objets volumineux et lourds. Les téléphones actuels sont petits, fins, légers. La miniaturisation voire la dématérialisation de nombreux objets au cours du siècle est une caractéristique. Les progrès technologiques ont permis ce moindre encombrement de bien des objets. « Nicholas Negroponte avait tout compris, tout annoncé et éclairé. *« Move bits, not atoms »* était son leitmotiv dans les années 1990. « « Transportez des infos, pas des choses » en est une traduction possible. Son idée centrale est alors la disparition des transferts d'objets, faits d'atomes (livres en papier, tirages photographiques, pellicules de films, bandes vidéos, disques vinyles ou compacts) au profit des transmissions de flux d'informations, composés de bits (0 ou 1). Les téléchargements sont devenus les archétypes de ce changement. Au lieu de transporter de façon lente, coûteuse et aléatoire, ces objets matériels, on transmet de manière instantanée, gratuite et certaine, des données numériques »[68].

Trop de dématérialisation en certains domaines suscite parfois, en retour, un engouement pour un objet bien concret, bien présent et pesant. Ainsi, de nos jours, peut-on voir certains utilisateurs de portables brancher sur un Smartphone un combiné téléphonique à l'ancienne, encombrant et parfaitement visible.

---

[67] Kremer Pascale, *op. cit.*
[68] Droit Roger-Pol, Atlan Monique, *op. cit.*, p. 289.

La photographie, également et pour d'autres raisons, objet emblématique de ce siècle, a évolué jusqu'à une parfaite dématérialisation : photographies numériques visionnées sur ordinateur, envoyées en n'importe quel point du globe, et non plus objet papier tel qu'il était courant jusqu'à la fin des années quatre-vingt dix. Peut-être l'objet papier manque-t-il pour que soit créées des mini-imprimantes permettant, avec un mobile, l'impression papier de photos, n'importe où.

Le cas des imprimantes 3D, gadgets ou réelles technologies innovantes ?, va dans ce sens d'une rematérialisation de l'objet. Un objet réel, via un fichier CAO, va être créé, par ajout successif de matière (plastique, cire, plâtre, métal). On passe de la 2D à la 3D, l'objet est reconstitué.

Le Cebit, salon des techniques de l'information et de la communication, à Hanovre en Mars 2013 sous le thème de l'économie du partage, est l'occasion d'exposer des technologies nouvelles, différentes qui peuvent aller dans le sens d'une économie autre, durable, écologique. L'imprimante 3D peut permettre de créer des objets plus adaptés à des besoins et des matériaux locaux, ce que cherche à faire le Fab Lab du Caire afin de « donner les moyens aux gens de résoudre leurs propres problèmes »[69].

Les esprits critiques pourront dire « on peut fabriquer plein de merdouilles avec une imprimante 3D. On fabrique des gadgets. Quel est le sens de ces objets ? »[70] Ce qui transparaît c'est qu'au travers de cet outil, de nouvelles formes de production, de consommation et de partage apparaissent.

Ces exemples d'objets qui tendent à se dématérialiser pour mieux se rematérialiser, porteurs de nouveaux concepts, de nouveaux modes de pensée et d'existence sont nombreux avec le numérique. Les objets deviennent du code et le code des objets, nous dit Chris Anderson sans son dernier ouvrage, *Makers, la nouvelle révolution industrielle*[71]. Il semblerait que lorsque l'objet parvient à une trop grande dématérialisation, il réapparaît soit en tant qu'objet 3D soit en tant qu'objet de partage, d'échange, de communication.

Nous pouvons rapprocher cette réduction de l'objet quotidien, voire, dans certains cas, son évanescence, de la dématérialisation, dans le même temps, de toute une partie de la production artistique.

En effet, le XXe siècle verra l'objet de la peinture tendre à disparaître pour laisser place au pur concept. Toute une partie de la production artistique va se soustraire au matériau, tendre à l'immatériel. Tandis qu'en parallèle de cet amenuisement de l'objet le discours prendra une place de plus en plus grande. Ainsi les *Carré noir*

[69] Novel Anne-Sophie, « L'imprimante 3D, ce gadget qui change le monde », *Le Monde*, 6 mars 2013.
[70] *Ibid*.
[71] Anderson Chris, *Makers, la nouvelle révolution industrielle*, éditions Pearson, 2012.

sur fond blanc ou *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch sont sources intarissables de discours, inversement proportionnel à ce qu'ils donnent à voir. De même que la *Roue de bicyclette* de Duchamp. Plus l'objet diminue, plus le discours sur l'objet augmente.

Dans le cas du téléphone mobile, il semble que s'esquisse une évolution quelque peu similaire. Plus la communication prend de la place, plus l'objet communicant se réduit, tient dans la poche et est connecté et connectable partout tout le temps. Un amenuisement de la forme au profit du fond, du concept, du possible aussi. Au point que l'évolution de l'objet technique aujourd'hui tend à se confondre avec le corps même de l'utilisateur. Si tout n'est pas encore techniquement possible, la tendance à faire du corps une interface se dessine nettement. Dans le domaine de l'art sûrement ; dans le domaine de la société de consommation aussi. Peut-être, du reste, les problèmes qui font résistance ne sont pas tant d'ordre technique que d'ordre éthique.

L'Internet des objets, les objets communicants, donnent une vision neuve et différente de l'objet. Avec l'Internet des objets, Internet se déploie de l'espace virtuel au monde physique, objets et lieux. Ainsi de ces objets communicants qui peuvent sembler des gadgets : *Glowcaps* pilulier intelligent qui clignote si l'on oublie de prendre son médicament, *Botanicalls* envoie un tweet lorsque votre plante a besoin d'eau ou encore *Roseta Stones,* « rendra votre tombeau communicant, pourvu que la personne qui vienne se recueillir dispose d'un mobile ; des données lui seront ensuite envoyées : photos, textes… Vos derniers souhaits seront entendus, soyez en sûrs ! » Quant à la *poubelle intelligente,* elle analyse les déchets, en fait une photographie mise sur Facebook et partagée avec vos amis.

Ces différents exemples, qui prêteraient plutôt à sourire, reflètent bien les tendances qui caractérisent notre époque. Les objets connectés se développent de façon exponentielle. Ces objets ne se contentent plus de docilement servir l'homme mais tendent à imposer des comportements à l'homme, des décisions. De passifs, ils tendent à devenir actifs.

C'est l'une des questions posées dans *Objets et communication,* MEI n°30-31, sous la direction de Bernard Darras et Sarah Belkhamsa. « Les objets communiquent-ils ? (…) Sommes-nous en train d'humaniser et de personnaliser les artefacts et autres objets fabriqués par les humains ? »[72] et « l'une des thèses centrales repose sur l'affirmation que les produits de la culture matérielle ne sont

[72] Darras Bernard, Belkhamsa Sara, *op. cit.*, p. 7.

pas des objets passifs mais des médiateurs de croyances, de représentations, d'habitudes et d'agences »[73].

Dans un article intitulé *Objets communicants : avez-vous donc une âme ?* Dominique Boullier nous rappelle que les objets ont toujours été communicants. C'est dans leur nature d'objet de l'être. Des objets « nous ne cessons d'en parler et l'on peut dire que c'est même la condition pour un couplage homme-machine réussi. Les dispositifs les plus simples comme la cuillière, le lacet, la bicyclette ont fait l'objet de longues explications certes souvent vouées à l'échec (apparemment) mais leur caractère naturel, spontané, évident, a fait oublier tout ce travail verbal, toute cette mise en mot »[74]. A cela s'ajoutent les modes d'emploi, légendes, explications qui accompagnent tout objet plus le fait, duquel nous ne nous vantons guère, que bien souvent, nous leur parlons, leur prêtant une réelle intention de nous nuire, ou de nous satisfaire. Et de poursuivre « lorsque la linguistique ou la sémiotique n'est pas présente, les objets n'en continuent pas moins d'émettre des messages sensoriels, de donner de la douleur ou du plaisir »[75].

De plus, connectés en réseaux, ces objets communicants, s'ils vous indiquent de prendre votre médicament ou d'arroser votre plante verte, en informent également vos amis via les réseaux sociaux. C'est la possibilité « de socialiser cette nouvelle interaction avec l'objet, de la rendre visible à vos amis »[76].

Exacerbées ou utilisées à des fins discutables, ces technologies intelligentes peuvent inquiéter. Les téléphones mobiles, sous couvert de liberté et d'autonomie, permettent un contrôle efficace de nos faits et gestes.

« Dans moins de dix ans, les dispositifs de traçage seront devenus quasi invisibles… Plus aucun élément du corps humain n'échappera aux capacités des systèmes biométriques. Notre identité et notre intimité auront été « négociées ». Alors viendra le temps où la question de savoir si l'on est fiché ou non, entendu ou non, « pucé » ou non, n'aura guère plus de sens »[77].

Cette notion de traçage est essentielle en ce qu'elle empiète sur celle de vie privée. Ce contrôle généralisé ne contribue pas « comme on pourrait le craindre, à l'écrasement des vies privées (…) Ce sont au contraire les espaces privés qui semblent en voie de dissoudre l'espace public. Il y a donc quelque chose à revoir dans les schémas tout faits »[78]. A présent, les faits et gestes de chacun sont vus et connus de tous. Un nouveau concept apparaît : le concept de sousveillance.

---

[73] *Id.*
[74] Boullier Dominique, « Objets communicants avez-vous donc une âme ? », *Les cahiers du numérique*, n° 4/2002 (vol.3), www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numérique-2002-4-page-45.htm, p. 9.
[75] *Id.*
[76] Porte Xavier (de la), « Les objets intelligents nous rendent-ils bêtes ? », internetactu.blog.lemonde.fr
[77] Droit Roger-Pol, Atlan Monique, *op. cit.*, p. 325.
[78] *Ibid.*, p. 327.

« Concrètement, quand une caméra vidéo filme l'entrée de l'immeuble et que le gardien visionne, il y a surveillance. Quand n'importe qui filme n'importe qui avec son téléphone portable, le règne de la sousveillance est entamé »[79].

En 2004, une boîte de nuit barcelonaise, le Baja Beach Club, a pris l'initiative « branchée », de faire injecter une puce sous cutanée VeriChip, à 17 de ses clients, lesquels étaient, bien heureusement, consentants. Cette puce (RFID) identifie la personne. Il suffit d'un scanning pour que le numéro d'identification du client et son nom apparaissent via un écran d'ordinateur. Grâce à ce système, le client est débité du prix de l'entrée et des consommations, directement sur son compte bancaire.

Ce ne sont plus les produits, les objets qui sont soumis à la technologie mais les individus. Et ce faisant, les comportements humains peuvent être modifiés, sous couvert d'être améliorés.

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'améliorer signifie. Est-ce rendre meilleur ? Mais selon quels critères ? Un même critère vaut-il pour l'un, pour l'autre, pour tous ? Améliorer est-ce rendre plus performant ? Est-ce éliminer les erreurs, les dysfonctionnements, les failles ? Améliorer est-ce dire que les objets prendront les décisions à la place de l'homme ?

« Tout artiste ou chercheur le sait, sans un espace protégé, et même sanctuarisé, où l'erreur est possible, l'innovation cesserait d'exister »[80]. Là réside ce qui fait tout à la fois la force et la faiblesse de l'homme.

C'est dans la faille, là où il se trompe et se fourvoie que l'homme peut trouver une espèce de vérité que jamais n'atteindront les machines ni les objets, aussi technologiquement sophistiqués qu'ils soient. Même s'il ne la trouve jamais, cette vérité, il la cherche et c'est dans cette quête à la fois évidente et démesurée que réside ce qui fait son humanité.

Abraham A. Moles écrit en 1969 que « les objets sont faits *par* l'être humain et *pour* lui-même, et aucun artifice du marketing ne peut éliminer totalement cette évidence fondamentale »[81] et Jean Baudrillard nous rappelle que « nous savons que l'Objet n'est rien, et que derrière lui se noue le vide des relations humaines, le dessin en creux de l'immense mobilisation de forces productives et sociales qui viennent s'y réifier »[82].

---

[79] *Id.*
[80] Porte Xavier (de la), *op. cit.*
[81] Moles A. Abraham, « Théorie de la complexité et civilisation industrielle, *Communications*, n°3, 1969, p. 60.
[82] Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 316.

L'objet, proche de l'homme, sorte de rallonge de ses capacités, l'objet, à l'image de l'homme, médiateur de sa relation au monde, l'objet reflet de son époque à la différence de l'œuvre, objet d'art, qui la dépasse, l'objet le plus techniquement élaboré porte en lui la faille, l'humanité de celui qui l'a construit, qui l'a fabriqué. Toutefois, quand l'objet « s'incorpore » à l'homme sous forme de puce électronique, via des objets connectés qui prennent ancrage et agissent dans la réalité quotidienne, quand la limite entre l'objet et le sujet s'amenuise, les concepts qui disent leur différence radicale sont à réenvisager.

Le téléphone, objet technique totalement nouveau, né à la fin du XIXe siècle, évolue doucement jusqu'aux années soixante-dix puis, profitant des progrès technologiques, va se développer de manière spectaculaire jusqu'à devenir l'objet que nous connaissons aujourd'hui, incontournable et nécessaire. Utilisé essentiellement au départ par des hommes, d'un statut social certain, et dans le cadre professionnel, son usage va s'étendre à toutes les catégories sociales.

Cette évolution va de pair avec l'émancipation de la femme dans la société. Emancipation qui s'amorce dès la fin du XIXe siècle et les prémices de la société de consommation, où la femme est cible marketing évidente des grands magasins et de la publicité.

Emancipation également lors de la guerre de 1914-1918, quand les femmes sont mobilisées afin de remplacer les hommes dans les usines. Les demoiselles du téléphone, opératrices employées quand le réseau téléphonique commuté n'était pas automatisé soit jusqu'aux années soixante-dix, font partie de l'histoire du téléphone. Leur travail était pénible à cause des cadences soutenues, de la mauvaise humeur des abonnés. Marcel Proust les décrit comme « les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les demoiselles du téléphone ! »[83]

Le téléphone, en tant qu'objet de sociabilité dans le cadre familial, est aussi, en partie, affaire de femme.

En tant qu'objet technique, il s'enrichit de toutes les évolutions visant à le rendre plus pratique et plus performant.

En tant qu'objet de communication, il tend à devenir de plus en plus important, gagnant toutes les couches de la société, toutes catégories sociales confondues, et devenir l'outil de communication et de sociabilité par excellence. Il s'inscrit parfaitement aujourd'hui dans une société dominée par la globalisation, le « présentisme » et l'inscription de chaque individu au cœur d'un réseau qu'il crée sur mesure et qui, en retour, légitime son existence.

[83] Proust Marcel, *Du côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 432.

Cadres et frontières, comme autant de carcans, semblant éliminés, un faux air de liberté, une ambiance ludique règnent dans ce monde connecté et connectable tout de suite tout le temps.

En contrepartie, le contrôle, sous toutes ses formes, n'a jamais été si présent, l'identité de chacun si floue, la relation à l'autre si égocentrée, la communication au sens de transmission, si fragile.

Et, dans ce brouillage de pistes généralisé, la notion de limites, ou de non-limites, est une question centrale au moment où l'objet censé servir et libérer l'homme peut tendre à l'asservir et le diminuer.

Cette notion de limites est inhérente à la question de la technique. Elle tient et de la responsabilité de l'individu en tant qu'être humain vis-à-vis de lui-même et de ses semblables et de sa responsabilité vis-à-vis des techniques créées par lui.

L'idée de progrès est l'idée clé dès la révolution industrielle du XIXè siècle.

Le XXe siècle déchantera quelque peu après les abominations qui y surviennent. « Avec l'explosion des premières bombes atomiques à Hiroshima et à Nagasaki, on constate pour la première fois que l'humanité a entre ses mains les moyens de sa disparition et la responsabilité de son éventuelle destruction. La connaissance peut aussi contribuer à la mort.

Les massacres de masse du XXe siècle, aussi dissemblables que soient la Shoah et le Goulag, ont en commun de montrer que les progrès des sciences et les raffinements de la culture ne sont en rien des remparts contre la barbarie. Des millions et des millions de cadavres sans sépulture marquent le triomphe de l'inhumain au temps des sciences et des techniques triomphantes »[84].

Le constat est similaire sur le plan du quotidien. Les progrès dans les domaines du travail de l'industrialisation, de l'urbanisation ne sont pas forcément salutaires. Une réflexion de fond sur l'essence de la technique et ce qu'elle entretient de relation à l'humain peut l'être. Aujourd'hui ce n'est plus de la question nucléaire qu'il s'agit.

« Depuis la fin du XXe siècle, c'est autour des biotechnologies que se concentrent les débats. Depuis que les sciences et techniques peuvent manipuler le vivant, entrer dans la réorganisation de l'ADN, tout se déplace sur ce terrain »[85].

Nous avons précédemment évoqué l'artiste Stelarc qui se fait implanter une troisième oreille sur le bras, implanter un micro dans l'oreille afin, connecté par

[84] Droit Roger-Pol, Atlan Monique, *op. cit.*, p. 473.
[85] *Ibid.*, p. 477.

Blue tooth, de se connecter à distance de son oreille via internet et écouter ce que son oreille entend. L'expérience fut stoppée à cause d'une infection de l'artiste. Dans *Ping Body,* 1996, Stelarc connecte son corps à l'internet utilisé en tant que système nerveux externe. Son corps devient en quelque sorte objet soumis aux données informatiques.

De ces expérimentations du domaine de l'art à un nouvel eugénisme, il n'y a, sur le plan strictement technologique, pas loin. D'autant qu'en parallèle, l'impression 3D va permettre de dupliquer des organes humains.

Pour Jürgen Habermas « nous sommes durablement confrontés à une véritable crise de notre responsabilité »[86], responsabilité qui est un des traits de l'humain. « Un marteau peut servir à assembler des planches ou à défoncer des crânes –de cela, dans un cas comme dans l'autre, il n'est en rien responsable, seuls le sont ses utilisateurs. Il en va de même, contrairement à ce que disent les prophètes technophobes, des bio ou des nanotechnologies. Ce n'est pas la technique qui est en soi bénéfique ou maléfique, mais les usages qu'on choisit d'en faire »[87]. C'est ce que montre Gilbert Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques*[88], révélant ce qu'il y a d'humain dans la technique.

Ce sont souvent les penseurs, les philosophes ou les artistes qui, considérant l'objet avec un décalage, même léger mais nécessaire à une vision distanciée, nous offrent cette révélation de l'humain dans l'objet.

Art by telephone en 1969 est une exposition imaginée par Jan van der Marck, alors nouveau directeur du Museum Contemporary Art de Chicago, au moment de l'apogée de l'art conceptuel. Il s'agit pour un ensemble d'artistes de transmettre par téléphone le concept d'une œuvre qui serait réalisée par des artisans ou des employés du musée.

Cette exposition est dans la lignée de celle conçue par Harald Szeeman, emblématique de l'époque, *Quand les attitudes deviennent formes,* et se réfère à une œuvre de Lazslo Moholy-Nagy *Telephone pictures,* 1922, œuvre qui repose sur ce même principe de transmission de consignes par téléphone.

En 2012, une exposition intitulée *Art by telephone…Recalled,* sur une proposition de Sébastien Pluot et Fabien Vallos, reprend le protocole de création de 1969. Dans les deux cas, l'accent est mis sur la fonction de médium de la voix et sur la relation entre l'esprit, le concept et la main, la création.

---

[86] *Ibid.*, p. 486.
[87] *Ibid.*, p. 527.
[88] Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.

Fred Forest, inventeur de l'art sociologique, intéressé par le monde de la communication, a mis plusieurs fois en scène le téléphone.

La cabine téléphonique, 1967, film réalisé en temps réel, depuis la fenêtre de l'appartement de l'artiste, montre l'inscription d'une cabine téléphonique, objet aujourd'hui tout à fait désuet, dans son environnement, avec le va et vient des différents usagers. La cabine est sous un arbre, sorte d'antenne, à l'image du monde de la communication.

Dans *L'espace communicant,* 1983, au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, quarante lignes téléphoniques sont gratuitement mises à disposition du public pour des appels sur le territoire ou à l'étranger. Quarante répondeurs prennent le relais aux heures de fermeture du musée. L'année précédente des problèmes techniques des Telecoms avaient permis à de nombreux abonnés de téléphoner sans rien payer. Fred Forest reprend cette idée de dysfonctionnement technique pour son installation. Les conversations téléphoniques, à l'aide de haut-parleurs, sont amplifiées et d'intimes et personnelles deviennent publiques.

En 1985, Fred Forest crée une *Sculpture téléphonique planétaire.* L'artiste est face à une table sur laquelle sont disposés un téléphone bleu et un téléphone rouge. Du téléphone bleu, il appelle quelqu'un à Bruxelles qui transmet à une troisième personne et ainsi de suite jusqu'à ce que l'appel ait fait le tour de la terre via douze correspondants, jusqu'au téléphone rouge, en 42 minutes et trente secondes.

Le *Robinet téléphonique* en 1992 illustre les changements de perception que nous avons de l'espace avec l'avènement des technologies de la communication.

En 2011, *Art by téléphone,* titre repris de l'exposition du Museum of contemporary art of Chicago, questionne encore cette question de l'espace et souhaite « allumer la petite lumière de (et dans) notre conscience collective. » Cette petite lumière, c'est notre capacité de réflexion face à tous ces objets, toute cette technologie qui nous environnent et finissent par nous constituer. C'est la responsabilité dont parle Jürgen Habermas.

« Un marteau peut servir à assembler des planches ou à défoncer des crânes (…) La complexité des technologies actuelles étant évidemment très supérieure à celle d'un marteau, et leurs usages n'étant pas simplement individuels, il est indiscutable que le choix lui-même se complexifie. Mais il n'a rien d'impossible, si chacun accepte d'endosser, de réendosser, envers toute innovation technologique, son entière responsabilité, son droit de regard, sa liberté d'expression. Ce qui suppose un effort toujours recommencé, une attention

toujours en éveil. Mais aussi des moyens accessibles pour s'informer, comprendre les enjeux, et pouvoir en connaissance de cause décider par soi-même »[89].

L'imprimante 3D peut créer des armes, des « crottbjets »[90] c'est-à-dire des « objets de merde, inutiles » qui vont encombrer un monde déjà saturé d'objets, ou encore des œuvres d'art comme celles de l'artiste Eric van Straaten, sculptures réalisées à partir d'imprimante 3D. C'est à nous de voir.

Une chose est sûre : l'objet qui a évolué tout au long du siècle vers plus de performance et moins de matière, a même semblé parfois succomber à la tentation de dématérialisation, en tant que « plus » technologique, l'objet est loin de disparaître de l'horizon de l'homme.

Si les objets se réduisent, condensent des quantités prodigieuses d'informations et de fonctions en des tailles minuscules, ils sont plus que jamais présents et tendent même à se reproduire. Les imprimantes 3D permettent non seulement le remplacement de pièces cassées mais aussi leur propre fabrication.

L'objet oscille entre matérialisation et dématérialisation, comme ultime progrès… qui, en toute logique, conduit à sa propre disparition.

Mais par une sorte d'instinct de survie, il va réapparaître soit sous forme d'objet en trois dimensions, bien réel, soit en tant qu'objet de discours, de partage, d'échange, de communication.

La deuxième partie, **De l'objet en série au design**, aborde la question de l'objet telle qu'elle s'impose parallèlement à la production de masse.

Produit en série pour une consommation de masse, l'objet satisfait la quantité. Ce type de production ne prend pas compte le facteur humain, ni du côté de la fabrication ni de celui de l'utilisation.

C'est là que le design intervient et tente de pallier cette carence en réfléchissant sur les processus de fabrication de l'objet, sur les matériaux employés comme sur l'usage qui va en être fait et son impact sur l'environnement.

Au long du siècle, l'évolution va se faire dans le sens d'un objet fabriqué pour répondre aux besoins du plus grand nombre à un objet pensé pour satisfaire chacun, personnalisable et sur-mesure.

---

[89] Droit Roger-Pol, Atlan Monique, *op. cit.*, p. 527.

[90] Guillaud Hubert, « Sortira-t-il autre chose que des « crottbjets » de nos imprimantes 3D ? », *internetactu.fr*, 27 février 2013.

II.2 DE L'OBJET EN SERIE AU DESIGN

Ce chapitre qui traite du passage de l'objet en série au design est synchrone avec le précédent, davantage axé sur l'industrialisation de la société et ses corollaires, travail à la chaîne, urbanisation, prémices de société de consommation.

L'histoire du design, même s'il est possible de la faire remonter bien avant dans le temps ainsi que nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, l'histoire du design à proprement parler, commence avec l'Exposition Universelle de 1851, à Londres. Son histoire est liée à l'histoire sociale, à l'industrialisation des processus de fabrication et à la production en série.

La Révolution industrielle marque, dans les pays concernés, un profond changement dans l'économie de l'industrie mais aussi des rapports humains. Les produits sont standardisés, fabriqués en masse pour satisfaire une demande de plus en plus importante.

Parallèlement, les différences entre les classes sociales s'estompent, en apparence du moins, notamment grâce aux vêtements fabriqués en série. Une société moins nivelée tend à apparaître à la fin du XIXe siècle. Les objets utilisés dans les différentes couches de la société sont quasiment les mêmes, la qualité seule diffère ; elle est moindre dans l'habitat ouvrier que dans la demeure bourgeoise.

Parler de l'objet design c'est, pour une même période, adopter un angle de vue autre, ne plus penser l'objet quantitativement mais qualitativement, le penser dans la relation singulière à l'homme, la femme ou l'enfant qui l'utilisent, le considérer selon une esthétique de la forme et de la fonction et penser non plus la masse tel un ensemble homogène et indifférencié mais tenter de servir au mieux la singularité de chacun, tout en tenant compte du contexte.

A l'instar de l'histoire de l'art ou de l'histoire de l'architecture, l'histoire du design n'a pas un statut, une place clairement définie. Situé au carrefour de ces deux disciplines, entre art et technique, incluant Histoire et politique, le design a longtemps été, est toujours encore, dans une situation quelque peu bancale. De plus, la nécessité qu'il a de tenir compte du marché le soumet à « une injonction paradoxale[344] » selon le mot de Stéphane Vial c'est-à-dire qu'il doit tout à la fois répondre au marché et fournir un objet plus noble que le marché. En même temps, l'objet n'est pas la finalité première du design, l'objet est au service d'une amélioration de la qualité de vie.

[344] Vial Stéphane, « Le design, esthétique de l'objet » dans l'émission « Objets trouvés », *Les chemins de la connaissance*, France Culture, 16 avril 2013.

Tout objet est aujourd'hui « designé », le verre acheté en grande surface comme la lampe bon marché Ikea. Le propre de l'objet quotidien est que nous ne le remarquons plus tant il est justement quotidien. Il est une évidence dans notre environnement et dans les usages que nous en faisons. Son caractère premier est ce « caractère d'allant de soi »[345].

L'objet créé par un designer de renom prend un statut autre que celui d'objet quotidien, même si l'on s'assied sur cet objet, que l'on boit dans cet objet, son caractère utilitaire ne grève en rien la valeur ajoutée qu'il possède ayant été conçu par un grand designer. De plus « les objets quotidiens n'ont pas d'auteur »[346] alors que la chaise *Louis Ghost* en polycarbonate ou le célèbre presse-agrume *Juicy Salif* sont une chaise et un presse-agrumes Philippe Starck.

Même si le design a comme fin l'objet, à la différence de l'art pour lequel l'objet est un moyen, le statut d'objet design se situe dans une espèce d'entre-deux, entre utilitaire et esthétique.

Le design penche du côté de l'art en ce qu'il tend à rendre la vie plus belle, de la technique pour concrétiser ses projets et du côté de la politique pour dénoncer ce qui doit l'être et réaliser son projet.

Le design peut être aussi considéré comme de connivence avec le pouvoir en place, la forme étant depuis toujours l'expression du pouvoir.

« Dans sa définition commune, le design est une discipline visant à une harmonisation de l'environnement humain, depuis la conception des objets usuels jusqu'à l'urbanisme »[347].

L'étymologie du mot design, *designare,* signifie « marquer, tracer, représenter, dessiner, indiquer, montrer, désigner, signifier, disposer, ordonnancer, régler, produire quelque chose d'inhabituel. »

Le design est à la fois du côté du dessin et du dessein. Il est le faire et le penser. « Il s'inscrit dans une dialectique entre idée et matière »[348].

Pour Gianni Vattimo, le design serait « le rêve d'une libération esthétique de la quotidienneté à travers l'optimisation des formes des objets, de l'aspect du cadre

[345] Semprini Andrea, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.
[346] *Ibid.*, p. 15.
[347] Bony Anne, *Le design*, Paris, Larousse, 2004, p. 3.
[348] *Id.*

de vie »[349]. Cela passe par l'expérience du Beau qui est « expérience d'appartenir à une communauté »[350].

Cette communauté, à la fin du XXe siècle du moins, n'est pas forcément à l'image de la seule société bourgeoise imposant ses critères esthétiques mais, aidée en cela par la production de masse, à l'image d'une multiplicité d'esthétiques propres à des communautés diverses et bien marquées.

« Nous vivons dans une société intensément esthétisée précisément au sens « kantien » du terme –c'est-à-dire où le Beau se réalise en tant qu'institution de communauté- mais où semble s'être dissout, précisément à cause de cette intensification, l'autre aspect de l'universalité kantienne : l'exigence (de principe) de l'identification de la communauté esthétique à la communauté humaine tout court »[351].

Nous allons montrer comment l'objet, dans la perspective du design, évolue durant ce siècle, ce qu'il nous dit, et comment, des événements, des bouleversements sociaux, mais aussi ce que ces événements, ces bouleversements, en retour, apportent à l'objet.

Le Crystal Palace, construit à Londres, à Hyde Park, pour accueillir l'Exposition Universelle de 1851 et montrer au monde entier la puissance britannique, est le premier bâtiment à abriter une Exposition Universelle, lesquelles se succèderont au long du siècle. Il est également emblématique de l'architecture du XIXe siècle par l'emploi de matériaux tels le fer et le verre, par l'utilisation d'éléments préfabriqués, standardisés, par la mécanisation du chantier, par son esthétique de serre géante, proche des gares, caractéristiques du développement industriel, qui commencent à définir un peu partout le paysage urbain.

A cette première Exposition Universelle, les arts ne sont pas conviés. Il faudra attendre la suivante, à Paris, en 1855, pour qu'ils le soient. Cette « lacune » est-elle à mettre sur le compte du « retard » des artistes britanniques par rapport aux artistes français ? Sur le compte du clivage art/technique ? Les deux aspects ont certainement dû jouer, le premier pour une question facilement compréhensible de fierté nationale, l'autre par mise en exergue d'une séparation et pratique et conceptuelle liée à l'histoire des révolutions industrielles, dès le XVIIIe siècle.

Là où le grec et le latin n'avaient qu'un terme, « la culture de l'Occident moderne va emprunter à l'une et à l'autre langue ancienne leurs deux termes équivalents

[349] Vattimo Gianni, *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 85.
[350] *Ibid.*, p. 89.
[351] *Ibid.*, p. 91.

pour dissocier, spécifier puis opposer deux aspects ou catégories d'aspects de la production en général que l'Antiquité ne distinguait pas »[352].

La séparation voire l'opposition de ces deux termes est évidemment à relier « au procès de division du travail, d'abstraction et de rationalisation croissante des pratiques humaines, qui a permis au mode de production capitaliste de renforcer son système économique, politique, idéologique, en étendant progressivement à tous les secteurs de la pratique sociale la loi de la productivité »[353].

Le design se situe donc dans une espèce de territoire entre-deux, aux contours flous et poreux, entre art et technique. Les différents termes qui ont servi à le nommer, art décoratif, création industrielle, montrent cette indétermination et, selon l'époque, l'intérêt que l'on porte davantage à la conception, davantage à la production ou la fabrication.

Le rôle du designer même est incertain. Il diffère du rôle de l'ingénieur. « Ainsi le designer serait moins le professionnel de la forme que des intentions dont elle procède »[354]. L'on retrouve la notion de dessein inhérente au concept de design.

Le mouvement anglais Arts and Crafts, né dans les années 1860, illustre bien cet état de fait, le déchirement, l'inquiétude de ces artistes-artisans face au progrès qui génère une dégradation de l'environnement et de la qualité de vie pour l'ouvrier qui travaille en usine. John Ruskin et William Morris pensent que l'ouvrier ne peut être heureux que s'il fabrique son ouvrage de bout en bout. Le travail à la chaîne ne génère aucune satisfaction chez le travailleur, au contraire. Néanmoins, si théoriquement Morris rejette la production industrielle, en pratique elle lui permet de réaliser des objets à moindre coût. « Morris ne conteste pas tant l'industrie comme moyen que la médiocre qualité de ce qu'elle produit, de son asservissement au mauvais goût bourgeois et de l'aliénation de l'ouvrier qu'elle engendre »[355]. Refuser tout net la production industrielle n'est en réalité plus concevable. Il s'agirait d'une attitude totalement réactionnaire et utopiste, même si les liens du design et de l'utopie sont attestés.

Les idées maîtresses de Ruskin et Morris s'appuient sur l'artisanat, les techniques traditionnelles et l'art doit s'intéresser aux objets du quotidien. Le design s'inscrit dans une vision politique. Il ne s'agit pas seulement de faire de beaux objets mais aussi de les penser dans un contexte professionnel et quotidien où l'homme, le travailleur, a sa place, une belle place, où il est heureux de vivre et de travailler.

---

[352] Le Bot Marc, « Technique et art », Encyclopaedia Universalis (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/technique-et-art/
[353] *Id.*
[354] Colin Christine, « Design », Encyclopaedia Universalis, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/design/
[355] Midal Alexandra, *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2009, p. 61.

« Reposant sur la base d'une croyance absolue dans le pouvoir des objets à métamorphoser et dans l'idée d'améliorer durablement le monde, le design selon Morris est une réforme du champ politique, social et artistique »[356]. Il est dès lors nécessaire de prendre en compte les différents paramètres contextuels, dont l'industrialisation et la production de masse.

Dès la seconde moitié du XIXe siècle, le design, quelle que soit la terminologie par laquelle on le désigne, art décoratif, esthétique industrielle, le design a une place de premier plan. Dans *Design, histoire d'une discipline,* Alexandra Midal débute avec la mention de ce qu'elle nomme « l'exception américaine, incarnée par la pionnière Catharine Beecher, qui à la fin de la première moitié du XIXe siècle, orchestra la rationalisation des déplacements et des gestes de la ménagère dans l'habitation »[357].

L'histoire du design coïncide avec la volonté féministe avant-gardiste de Catharine Beecher de faciliter la vie des femmes et s'assortit d'une volonté politique, celle de voir l'esclavage aboli. La cuisine sera pensée et réfléchie par les architectes et les designers, en même temps que les femmes vont s'émanciper et que leur statut au sein de la société va changer.

Ainsi l'architecte autrichienne Margaret Schütte-Lihotzky propose en 1926 « la cuisine de Francfort », cuisine conçue dans un espace de 6,46 mètres carrés, inspirée des wagons-restaurants c'est-à-dire avec les contraintes d'un maximum d'efficacité dans un minimum d'espace et d'une hygiène irréprochable à une époque où la tuberculose fait des ravages, où les antibiotiques n'ont pas encore été découverts.

Après le mouvement Arts and Crafts, d'autres mouvements naissent qui véhiculent des idéologies différentes. Ainsi le Deutscher Werkbund, fondé en 1907 par Hermann Muthesius, tente de réconcilier esthétique moderne, artisanat et industrie. Une douzaine d'artistes, dont Peter Behrens et Henri van de Velde, sont associés à autant d'industriels. Leur objectif consiste en « la sélection des réalisations les plus représentatives de l'art, de l'industrie, de l'artisanat industriel, et de conjuguer les efforts qui mènent à une production industrielle de qualité »[358]. Pour ce faire, la standardisation doit être envisagée comme La solution.

Le Werkund élabore une esthétique simple, géométrique, à l'image de l'industrie et de la machine. Les objets conçus et fabriqués par le Werkbund reflètent le contexte dans lequel ils voient le jour et « même si le Deutscher Werkbund n'a pas

---

[356] *Ibid.*, p. 11.
[357] *Ibid.*, p. 10.
[358] Pevsner Nicolaus, *Pionneers of modern movement, from William Morris to Walter Gropius, Londres*, Faber and Faber, 1936, 1991, pp. 38-39.

véritablement réussi à appliquer ses idées, il permet le passage de l'art décoratif vers un art industriel qui engage une utopie moderne »[359].

Le Bauhaus est fondé en 1919 à Weimar par Walter Gropius qui désire créer « une nouvelle corporation d'artisans, sans les distinctions de classe qui construisent une barrière arrogante entre l'artisan et l'artiste »[360].

Le Bauhaus pense la qualité d'un objet ou d'une architecture en tant qu'équilibre entre esthétique et technique. L'art a un rôle à jouer dans la société et cette société est industrialisée, elle produit en série et est adepte de la préfabrication. L'heure est également en une foi inébranlable en le progrès et la confiance en l'avenir est quasi totale.

Pour Gropius, si l'architecture, la peinture et la sculpture représentent cet état d'esprit, il n'en est pas de même des objets, peu considérés à la fois par l'artisan qui se contente de recopier des modèles existants et par l'artiste qui les juge avec quelque hauteur. L'idée de Gropius est, dans un premier temps, de créer des objets nouveaux, originaux, faits à la main puis, dans un second temps, de les produire en série.

« L'esthétique défendue par le Bauhaus résulte d'une collaboration entre l'industrie et l'art qui ne se conçoit que dans une conception idéalement démocratique. Espoir d'un accès au confort standardisé et technologique accessible à tous, le Bauhaus croit au pouvoir unificateur de réalisations destinées à l'amélioration progressiste du monde. Entre utopie et pragmatisme, le design moderne s'installe ainsi durablement »[361].

Le Bauhaus véhicule une idéologie d'avant-garde, bien ancrée dans l'époque mais qui ne convient pas forcément à la bourgeoisie de Weimar. Il implique un projet politique et social.

Le Bauhaus montre fort bien comment l'utopie s'articule à une activité à la fois théorique et pratique, un vaste projet social, au delà de la question de l'architecture ou de l'objet design. Cette notion d'utopie apparaît, plus que dans d'autres mouvements qui en étaient animés aussi, comme consubstantielle au design. Il apparaît impossible de penser l'objet, ou l'habitat, de façon isolée. Le design ne peut se penser qu'en incluant un projet de plus vaste envergure, un remaniement de fond, à l'échelle de la société.

---

[359] Midal Alexandra, *op. cit.*, p. 85.
[360] Gropius Walter, « Manifeste du Bauhaus », *Le Bauhaus 1919-1969*, Paris, Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris, 1969, p. 13.
[361] Midal Alexandra, *ibid.*, p. 94.

Dès les années Vingt, le Bauhaus est taxé de communiste, de bolchevique, notamment à cause du projet de monument aux morts en l'honneur des ouvriers assassinés. L'idéologie du Bauhaus, ses prises de position politiques se heurtent à une société très traditionnelle peu encline à s'ouvrir aux idées et idéaux avant-gardistes révolutionnaires. Le régime nazi précipitera la fin du Bauhaus considéré comme dégénéré.

L'UAM, l'Union des Artistes Modernes, fondée en 1929 par Robert Mallet-Stevens, regroupe architectes et artistes décorateurs dont Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jean Prouvé. Elle tend à donner une version moderne des arts décoratifs par l'utilisation de nouveaux matériaux, notamment le métal, et de nouvelles techniques. Le fonctionnalisme est mis en avant. Le côté décoratif et ornemental est écarté. Le Corbusier propose des murs lisses, neutres, entièrement recouverts de Ripolin, et pour éliminer toute fioriture décorative superflue, et par souci d'hygiène. Cette attitude esthétique est, chez Le Corbusier, indissociable d'une « tenue morale »[362]. L'UAM sera active jusqu'en 1958.

Aux Etats-Unis, au même moment, lendemain de la crise, les industriels américains prennent conscience de l'importance de l'esthétique dans le succès commercial des produits de grande consommation.

Dès 1929, Raymond Loewy se rend compte et proclame que « la laideur se vend mal ». En effet, malgré la crise économique, il apparaît que les objets dont le design a été étudié se vendent nettement mieux que les autres. Le design n'est pas seulement une question esthétique mais aussi marketing.

Les premières grandes agences d'esthétique industrielle voient le jour et proposent au grand public des objets quotidiens inspirés des formes aérodynamiques des dernières innovations technologiques (voitures, trains, avions…). C'est le *Streamline* aux formes lisses et fluides rendues possibles grâce à de nouvelles techniques d'emboutissage de la tôle, de l'acier et du moulage « en coquille » d'alliages d'aluminium ou de matériaux de synthèse comme la bakélite.

A la veille de la seconde guerre mondiale, tout ce qui fait référence au mouvement moderne est taxé de dégénéré. Un peu partout en Europe, les recherches portent sur l'automobile. Il s'agit de créer une voiture économique pour la classe laborieuse. En Allemagne, Ferdinand Porsche dessine la Coccinelle Volkswagen. En Italie, c'est la Fiat Topolino tandis que chez Citroën, apparaît le prototype de la 2CV.

La guerre de 1939-1945 est source d'innovations sur le plan technologique et notamment dans le domaine des matériaux, nylon, polystyrène, polyéthylène,

[362] Monnier Gérard, *Le Corbusier*, Lyon, éditions La Manufacture, 1986, p. 41.

polyester. Les sièges-coques de Eames et Saarinen ainsi que la célèbre chaise *Panton* résultent des possibilités nouvelles offertes par ces matériaux. C'est avec les objets de Roger Tallon que la France va découvrir l'esthétique industrielle : ces objets issus de la vie professionnelle vont se voir attribuer une valeur esthétique liée à la valeur d'utilisation.

En Allemagne, l'école d'Ulm, fondée en 1955, dans la lignée du Bauhaus développe une pensée rationaliste. L'objet de série est considéré comme acteur essentiel de la civilisation industrielle. Sony, qui s'impose au Japon avec ses produits de qualité aux lignes pures, a la même approche.

L'esthétique moderne, en design comme en architecture, est liée au fonctionnalisme, des formes simples et géométriques répondant à une ou des fonctions précises.

Les objets monoblocs, objets manufacturés réalisés en une seule pièce, et les produits systèmes, permettant le plus de configurations de l'objet avec le moins d'éléments standardisés, sont deux aspects majeurs que revêt cette production moderne. Pas de superflu. On tend même à la minimisation. Le décoratif tient dans l'équilibre et dans l'adéquation de la forme à la fonction.

Le Corbusier parle en 1925 de fonction-type. Il met en avant la fonction, non les usages, la chaise est faite pour s'asseoir. La fonction–type est liée à la fabrication industrielle, à la notion de standard. Le souci majeur du design est celui du bien-être, bien-être de l'ouvrier qui doit s'épanouir dans son travail, bien-être de l'être humain dans ses lieux de vie. L'objet est là pour faciliter la vie quotidienne, pour l'illuminer aussi. Le design fonctionnaliste se conçoit dans et pour un régime démocratique.

Pourtant, des idéologies à l'opposé de l'idéal démocratique vont s'approprier cette esthétique fonctionnaliste. Ainsi « pour exposer les capacités technologiques de son industrie nationale, au cours des années 30, l'Allemagne nazie fait sienne les formalisations géométriques et rigoureuses de l'aérodynamisme du Mouvement moderne »[363]. De même pour l'Italie fasciste. Pourtant, si Mussolini a fait sienne l'esthétique fonctionnaliste, le design italien de cette période a su, en partie, échapper à ce contrôle et produire des pièces remarquables. La Triennale de Milan en 1933 en est le symbole. « L'idée d'une correspondance entre le langage des formes et une idéologie qui avait permis à Ruskin de plaider en faveur du gothique, seul style, selon lui, à même de retranscrire la dignité et la moralité de l'homme, est sujette à une indispensable relecture »[364]. La relation de la forme et de ce qu'elle transmet comme idéologie est complexe. La notion de design, ainsi

[363] Midal Alexandra, *op. cit.,* p. 109.
[364] *Ibid.,* p. 108.

que nous l'avons vu avec la loi du Ripolin de Le Corbusier, s'assortit « du double principe de la vérité et de la morale, deux notions constamment sollicitées pour qualifier le design dès son origine »[365].

Plus que tout autre mouvement, le Good Design américain d'Edgar Kaufmann Jr revendique cette notion de vérité au sein de sa discipline, articulée à la démocratie. Le Good Design s'inscrit dans son temps et il profite de ses avancées techniques pour créer des objets pratiques et beaux, conçus pour le plus grand nombre. Le Good Design devient une sorte de modèle, de condensé des mouvements précédents, conjuguant esthétique, technique et fonctionnalisme. Le courant du Streamline est à l'opposé du Good Design : là, les formes aérodynamiques ne montrent rien de la technique et de son fonctionnement, préférant offrir au regard des formes profilées suggérant une société tout aussi lisse.

Jusqu'alors dans une dynamique moderniste, incluant les différents mouvements avec leurs différences et dissensions, les années cinquante marquent un changement d'orientation. Le design se fait contestataire. La notion de fonctionnalisme, chère au mouvement moderne, est remise en question.

Asger Jorn, peintre danois, membre de Cobra, est à l'initiative de cette attitude critique et « souhaite réhabiliter le désir et l'expérience individuelle. Pour ce faire, il engage l'artiste à s'emparer des moyens industriels et les soumettre à des fins personnelles et non-utilitaires »[366]. Avec Guy Debord, ils créent le MIBI, mouvement international pour le Bauhaus imaginiste.

Ce qui pourrait sembler anecdotique met en évidence les faillites du design moderniste à savoir son ratage sur le plan social où il n'a pas su faire advenir des valeurs pourtant mises en avant et son esthétisation du politique. Sans doute l'utopie inhérente au design a-t-elle à voir avec ces ratés.

L'époque, dans son ensemble, se bâtit sur le mode contestataire. Les modèles sont décriés. Les repères changent. « Se met en place la deuxième révolution industrielle définie par une technologie performante au service de tous et dotée de téléviseurs, de robots ménagers, de gadgets, etc. C'est l'avènement de la culture de masse, de la société des loisirs et de l'abondance de biens. L'ensemble de ces bouleversements se déploie à partir du design »[367].

La société de consommation fait l'objet de critiques radicales. L'anticonformisme s'exprime notamment dans la recherche d'un certain type de confort, avec des meubles bas. Le siège *Sacco,* créé en 1968 par Pietro Gatti, Cesare Paolini et

[365] *Ibid.,* p. 111.
[366] *Ibid.,* p. 122.
[367] *Ibid.,* p. 128.

Franco Teodoro, qui prend la forme du corps qui s'y assoit, est emblématique de cette période.

Les décennies soixante-dix et quatre-vingt poursuivent une critique de la société industrielle. La postmodernité reprend des valeurs mises de côté : l'historicisme, le régionalisme, le symbolisme voire le sacré. Le fonctionnalisme pur et dur, froid, est rejeté et une approche contestataire, en Italie notamment nous allons le voir, est revendiquée.

En même temps, relancé par la conquête spatiale, un nouvel aérodynamisme apparaît. La référence au *Streamline* est patente dans les lignes courbes du design automobile, ou bien le TGV Atlantique dessiné par Roger Tallon. Le bio-design découle de ces recherches sur la courbe. Courant conceptuel du design industriel lancé par Luigi Colani dès les années soixante, le bio-design s'inspire des solutions techniques qu'offre la nature pour répondre à des problèmes de conception de l'objet industriel. Harmonie des formes, efficacité des objets et intégration dans l'environnement, tels sont les mots d'ordre de ce courant.

La crise pétrolière de 1973 va faire changer le cours des choses. En effet, des questions qui n'étaient pas encore soulevées le sont.

En 1973, la société de consommation est bien implantée et de nombreux excès, en son nom, commis. La société de l'abondance, du plus, du trop de biens, ne peut laisser indifférents ceux-là mêmes qui travaillent à créer des objets. Les liens du design avec l'industrie et les grands groupes commerciaux sont remis en cause.

L'Anti-Design pose la question de la place du designer dans la société. Ettore Sottsass prend le contrepied du design moderne en privilégiant le prototype contre la production de masse, en prônant l'éphémère de l'objet design contre le désir moderniste d'intemporalité, en éradiquant la soumission de la forme à la fonction et en remettant à l'honneur l'ornement voire le kitsch.

L'Anti-Design propose un design décalé, ludique, ironique, aux couleurs Pop. Joe Colombo, proche d'Asger Jorn, autre personnalité de l'Anti-Design, travaille sur la multifonctionnalité, la modularité, la convertibilité et la mobilité. Il propose « un antidesign qui s'oppose au culte triomphal de l'objet, c'est-à-dire un design constitué d'éléments anonymes adapté à une production de masse, personnalisés au moment de leur assemblage et vendus à grande échelle, à des prix abordables »[368]. Leur travail s'inscrit dans la société, dans la vie et vise à libérer l'homme de son aliénation à l'objet.

[368] Guenzi Carlo, « Chronache di designo industriale », *Casabella*, n°333, Février 1969, p. 28.

Alessandro Mendini parle, lui, de Re-Design et travaille dans une optique similaire. Il crée le groupe Alchimia en 1976, groupe auquel appartiendra un temps Ettore Sottsass avant de créer à son tour, en 1981, le groupe Memphis. Alchimia œuvre dans le sens d'une transformation des objets du quotidien en objets imaginaires par alchimie des différentes composantes de l'objet, formes, matériaux et couleurs.

Créé en 1981, Memphis, s'interrogeant toujours sur la question de l'objet dans la société, de sa relation à l'homme et du statut du designer, va mettre en place une relation nouvelle aux médias par le biais d'exposition choc et de communication.

L'Anti-Design représente, au-delà d'un design de qualité et qui se veut différent, la mise en évidence des limites du courant moderne, dans son esthétique comme dans sa diffusion, et des nouveaux paramètres sociaux avec lesquels il faut désormais compter, sur le plan économique et éthique.

Une autre idée point également, idée qui nous intéresse particulièrement : la tendance à la dématérialisation voire à la disparition, théorique sans doute, de l'objet. Pour Alessandro Mendini, les objets en tant que « porteurs d'une symbolique de classe »[369] doivent disparaître. Ce disant, Mendini, s'il n'élimine pas l'objet, travaille néanmoins dans ce sens, « vers le territoire plus fluctuant de l'immatériel, du comportement et de l'environnement »[370].

Penser l'objet c'est avant tout penser l'homme qui l'utilise et l'espace qui l'accueille et ce, en fonction d'une donnée peu considérée par le mouvement moderne, le temps. « Généralement cantonné à la production d'objets industriels, le design transformé par l'antidesign de Colombo, au contraire, affirme qu'il peut se concevoir sans passer obligatoirement par une matérialité, pas plus que par des objets ou des formes spécifiques, et qu'il s'agit surtout d'une manière de penser »[371]. La technologie qui tend à la miniaturisation pousse également dans le sens d'une dématérialisation. Certains produits tels « la clef Sony ZY-2G par exemple est presque limitée à sa connectique…Nous pouvons même oser dire qu'il n'y a presque plus d'objet»[372].

Le groupe Architecture Radicale, dans le même temps, reconnaît au transitoire et à l'éphémère la suprématie sur la matérialité de l'objet. « Ils s'engagent à combattre la matérialité de l'objet en tant que pouvoir symbolique résultant d'un système économique spéculatif et capitaliste »[373]. Il est à noter qu'en pratique,

---

[369] Midal Alexandra, *op. cit.*, p. 147.
[370] *Id.*
[371] *Ibid.,* p. 157.
[372] Darras Bernard, Belkhamsa Sara, *Objets & Communication*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 31-32.
[373] Midal Alexandra, *op. cit.*, p. 158.

l'attitude des Radicaux se base essentiellement sur le discours. Là encore, le moins d'objet tend à un plus de discours et de fiction.

Ainsi Piero Frassinelli, du groupe contestataire Superstudio propose en 1972 ses *Douze villes idéales* comme autant de récits de science-fiction qui paraissent dans des revues de décoration et d'architecture. Le groupe Alchimia éclate et Memphis va être fondé par Ettore Sottsass pour qui « faire du design ne signifie pas donner forme à un produit plus ou moins stupide pour une industrie plus ou moins sophistiquée… Le design est un moyen de socialiser, de discuter de la vie, de politique, de nourriture et même de design »[374].

Si les recherches du groupe Memphis se tournent résolument vers la technologie, elles ne délèguent pas à sa toute-puissance la quête de solutions satisfaisantes pour le bien-être de l'homme. Le design doit être pensé dans une acception pas seulement formelle mais dans une acception culturelle, seule en mesure de lui conférer du sens.

Ornement et crime écrit par l'architecte autrichien Adolf Loos a joué un grand rôle dans l'épurement, le dépouillement de la majeure partie de la production moderne d'objets ou d'architecture. De même que le fameux *Less is more* de Mies van der Rohe. L'objet kitsch, dans sa deuxième phase, au milieu du XXe siècle, vient en contrepoint aux lignes épurées, aux matériaux lisses tels le métal de l'objet moderne.

Concept apparu vers 1860 en Autriche, le kitsch va de pair avec l'emphase décorative mâtinée de mauvais goût ainsi qu'avec l'idée de copie, copie d'objet ancien, donc d'inauthentique.

Concept esthétique mais pas seulement, le kitsch a partie liée avec l'industrialisation, production de masse et les désirs des nouvelles classes moyennes. Le Kitsch réapparaît au milieu du XXè siècle avec la société de consommation et la culture de masse. Là où, dans le premier temps, le kitsch était considéré, selon les mots de Clement Greenberg dans son texte célèbre *Avant-garde et kitsch,* « un succédané de culture »[375], il est considéré, dans la seconde, comme moyen de manipulation des masses.

L'objet kitsch, s'il conserve, esthétiquement, les mêmes caractéristiques de surcharge décorative et de goût incertain, enregistre les mutations sociales et politiques et les donne à voir. Il est en quelque sorte le négatif de l'objet design, dans la forme comme dans le fond.

---

[374] Sottsass Ettore, cité par Barbara Radice, « Memphis : research, expériences, fealures and successes of nem design », New York, Rizzoli, 1984, p. 173.
[375] Greenberg Clement, « Avant-garde et kitsch », *Art et Culture*, 1961, Paris, Macula, 1988, p. 16.

Mais si le décoratif sous-tend des enjeux politiques, comme au XIXe siècle où il doit réinsuffler de l'humanité à une production industrielle sans âme, ou idéologiques, banni de toute création moderne, le décoratif ressurgit, dans les années quatre-vingt, chez les postmodernes italiens ou dans le design baroque d'Elisabeth Garouste. « Instrument virulent et critique …convoqué pour dépasser les utopies caduques de la Modernité, le décoratif devient le point d'achoppement d'un monde renouvelé »[376].

Dans les années quatre-vingt dix, la notion de fonction-type avancée par Le Corbusier en 1925, réapparaît. La terminologie change ; on ne parle plus de fonction-type mais d'archétype. Le trop d'objets, le trop de propositions de designers rejetées car sans fondement, sans prise dans l'esprit du consommateur amènent à repenser l'objet. Les archétypes sont les modèles, propres à une culture, facilement repérables et identifiables. Un objet archétypal est immédiatement perçu et reçu par le consommateur, à la différence d'un objet design sophistiqué, trop éloigné d'un modèle de base et surtout de sa fonction originelle.

Philippe Starck est l'un des designers qui, dans ces années de fin du XXe siècle, a mis en avant cette notion d'archétype et ce qu'elle implique non seulement pour l'objet mais aussi de communication. « L'archétype est à la communication ce que le standard est à la fabrication »[377].

L'archétype est, dans une culture donnée, accessible à tout le monde. En deçà du langage, il procède d'un autre type de communication, élargi et immédiatement percutant. Certaines recherches du design ont trop éloigné l'objet de son essence, de sa relation à sa propre fonction.

Partir de l'archétype c'est poser la communication comme fondamentale entre l'homme et l'objet. C'est, en même temps, intégrer l'industrialisation et la production de masse comme paramètres inhérents à la production d'objets. La création d'objets ne se pose plus dans les mêmes termes aujourd'hui qu'il y a cinquante ans. Le contexte diffère. La société de consommation a montré ses limites. Les énergies et matériaux sont envisagés autrement, dans le sens d'une économie durable. Des limites ont été atteintes qui dictent une nouvelle façon de penser et de concevoir l'objet, et l'environnement dans lequel il évolue. Avec la généralisation des outils de CAO et de CFAO, les designers appréhendent autrement leur travail. Le design ne se résume plus au mobilier et aux objets. Environnement matériel et société évoluent en parallèle.

[376] Midal Alexandra, *op. cit.*, p. 173.
[377] Colin Christine, *op. cit.*

A l'ère de la communicabilité et du tout numérique, du développement durable, de l'épuisement des ressources naturelles, de la crise du logement, de la mondialisation et de la dématérialisation progressive des objets, le design face à des besoins et des impératifs nouveaux, s'adapte et crée d'autres catégories d'objets : interfaces, objets nomades, hybrides et communicants.

« Comment peut-on pratiquer le design et à quoi ça sert ? On a peut-être déjà suffisamment d'objets autour de nous. En conséquence, quel sens ça a de créer un objet de plus ? Quel rôle avons-nous dans le cycle de production d'un objet ? Sommes-nous situés avant ou après le cahier des charges, voire une fois que l'objet a été consommé ? Sommes-nous simplement là pour communiquer sur le projet ? »[378] Toutes ces questions, ce sont les membres d'une agence de design, les 5.5 designers, qui les posent. Elles concernent l'utilité, ou pas, d'un objet supplémentaire dans un monde saturé. Elles concernent le sens de leur démarche. Ces questions sont inhérentes à la démarche de tout designer. Ce qui change aujourd'hui, ce sont les questions de communication.

Ces questions, qui faisaient pourtant nécessairement partie de l'objet auparavant, n'étaient pas considérées avec la même importance. De subsidiaires, elles sont devenues essentielles.

Au moment, où la consommation, la massification ont atteint leurs limites, où l'épuisement des ressources naturelles, les prospectives technologiques telles les nanotechnologies sont incontournables, l'objet en 3D tend à se faire plus rare alors que le discours qui le soutient, de sa conception à sa commercialisation, devient prééminent. Le message qui accompagne l'objet est de première importance.

Ainsi les 5.5 designers incluent-ils dans leur agence un salarié qui s'occupe de la communication, presse et boutique. « Ce n'est pas seulement dans un but marketing ou professionnel que nous souhaitons contrôler notre image, en fait nous avons très vite compris qu'il nous fallait aussi gérer cette dimension pour faire passer le bon message et parvenir à le contrôler. L'image que nous donnons, c'est aussi le message que nous voulons faire passer dans nos projets. A chaque fois, nous voulons nous assurer que le message est bien le bon et qu'il se traduit effectivement dans l'objet qui doit être capable de le communiquer même quand nous ne sommes plus présents »[379].

Les 5.5 designers entendent communiquer toutes les phases que traversent l'objet, conception, production et distribution. Un site internet est mis en place dans ce but. L'objet est au sein de toute une démarche communicationnelle au

[378] Darras Bernard, Belkhamsa Sara, « Design et communication », *op. cit.*, p. 12.
[379] *Ibid.,* p. 13.

sens large, qu'il nourrit et dont il se nourrit. Se crée une histoire autour de l'objet, grâce à l'objet, histoire restituée par l'objet et qui crée du sens. Cette approche est mise en œuvre directement dans leurs projets.

Leur projet *OUVRIERS-DESIGNERS* avec Bernardaud, s'est élaboré par le biais d'un scénario « qui permettait à la fois au savoir-faire des ouvriers de s'exprimer et de communiquer sur le savoir-faire et l'héritage de Bernardaud… Jadis, l'artisan réfléchissait et fabriquait l'objet de ses mains, dans le process industriel on a séparé les deux phases, d'un côté ceux qui conçoivent de l'autre, ceux qui fabriquent. Dans ce projet nous inversions les temps et la relation, ce sont ceux qui font qui influencent ceux qui « pensent » »[380]. La dichotomie entre la conception et la production génère une perte de sens, réinsufflé ici sous forme de communication, de discours.

« Je n'attache aucune importance à la vie matérielle et aux objets du quotidien » dit Philippe Starck « c'est pour cela que je peux encore en dessiner. Si je suis encore là, c'est parce que j'ai pris ce travail de créateur avec un angle de vision novateur, plus politique, voire philosophique, et qu'en fait, je me suis arrangé pour rendre la matière supportable. Je me suis dit : quitte à ce que l'on ait encore des choses autour de nous, au moins qu'elles soient des bornes, des signes pour un avenir meilleur. J'essaie d'injecter ma vision du monde dans ma production : montrer la voie de la dématérialisation, l'écologie, l'aspect politique, sexuel des choses, la biomécanique, la poésie des mathématiques »[381]. L'objet n'est plus conçu en tant que seul objet. Reviennent les notions de dématérialisation, de sens de l'objet, de la nécessaire implication sociale et bien sûr de sens de la vie.

Le design est né en même temps que l'industrialisation, pour en dénoncer les méfaits, notamment son action négative sur l'homme et son environnement.

L'objet design est, au départ, et bien que pensé pour l'homme d'une manière générale, souvent destiné à une élite. Tout d'abord car son prix est souvent élevé. Ensuite car sa forme nécessite sinon un apprentissage du moins une familiarité avec d'autres formes culturelles contemporaines qui ne sont pas forcément les formes de la culture de masse. Toutefois, le travail opéré par le design depuis un siècle a permis à tout un chacun, quelle que soit sa catégorie sociale, son niveau d'instruction, de bénéficier de ses acquis. Chacun des objets qui nous entoure aujourd'hui, de la tasse à la voiture, sont conçus par des designers. Ce qui semblait trop à l'avant-garde, inacceptable, par sa forme, par son concept, pour nombre de consommateurs il y a trente ans fait partie aujourd'hui du paysage quotidien. Et cette avancée n'est pas simplement dûe à l'acceptation de formes

---

380 *Ibid.,* p. 17.

381 Langrand Charlotte, « Philippe Starck se met en quatre dimanches », *Le Journal du Dimanche*, 2 Mars 2013.

auxquelles chacun est à présent sensibilisé mais aussi à un travail plus souterrain, plus en profondeur qui se situe aussi du côté du dessein du design que du dessin, la forme.

Pour les 5.5 designers, c'est « la dimension du processus qui prend le dessus »[382]. L'objet a un langage qui passe par la forme qu'il revêt. L'objet raconte une histoire qui lui confère du sens. Il y a aussi le sens que l'utilisateur lui donne. « L'objet est une interface qui est en dialogue avec le designer et l'usager »[383]. Ce dialogue est aussi la base de la dimension affective que peut prendre, que prend souvent la relation de l'homme à l'objet.

Une série suédoise diffusée sur Arte au printemps 2013, *Real Humans,* montre très bien l'aspect affectif de la relation à l'objet. Des robots à l'apparence humaine, destinés à aider les humains dans leurs diverses tâches, ménage, jardinage, baby-sitting, pouvant faire office de compagnon pour tromper la solitude, voire de partenaire sexuel, suscitent des sentiments forts de la part des humains, qu'ils les rejettent ou les adoptent. Certes, dans ce cas, presque tout se joue par le biais de l'ambiguïté de la machine androïde. C'est pourtant d'objets qu'il s'agit, objets qui parlent, les plus évolués techniquement peuvent éprouver des sentiments, des états d'âme, avoir des souvenirs, mais c'est bel et bien d'objets qu'il s'agit. Les robots sont achetés en grande surface, transportés dans des boîtes en carton et programmés par l'intermédiaire d'un port USB comme on le ferait pour n'importe quel ordinateur.

« L'objet est un prolongement de soi », c'est un truisme, nous l'avons vu, « il est là pour compléter certaines fonctions que le corps n'arrive pas à remplir pour fonctionner dans son environnement. C'est pour répondre à ces incapacités que les humains ont été dans l'obligation de créer des objets. Parce que nous les touchons, que nous les manipulons et que nous les consommons, nous développons un lien affectif avec eux »[384]. Dans *Real Humans,* les robots sont en effet touchés, manipulés, consommés et le lien affectif apparaît dans toute son évidence. C'est le concept de « l'objet-compagnon » de Susann Vihma pris dans une acception toute littérale, à mettre en regard avec la dématérialisation de l'objet et l'obsolescence programmée des objets, en une sorte d'autre face de l'objet.

Cette notion d'objet à la fin programmée est une notion qui, si elle existait il y a un siècle, ne faisait pas partie du débat public. Il est un fait que si les objets avaient une durée de vie illimitée, les répercussions économiques seraient dommageables pour les industries.

---

382 Darras Bernard, Belkhamsa Sara, *op. cit.*, p. 27.
383 *Ibid.,* p. 20.
384 *Ibid.,* p. 33.

C'est la raison pour laquelle en 1923, la Ford T, pourtant solide, est évincée par General Motors qui décide de jouer sur le renouvellement des modèles, en lançant un nouveau modèle chaque année.

En 1924, des ampoules électriques dont la durée de vie est estimée à une moyenne de 2500 heures voient leur existence se réduire à 1000 heures.

De même, dans les années quarante, le bas nylon, de la société Dupont de Nemours, est trop solide pour être rentable. La qualité est détériorée pour que les bas filent à nouveau et que le commerce fleurisse.

La question de l'obsolescence programmée des objets n'est donc pas nouvelle. Elle fait partie du processus économique et commercial. Cette obsolescence peut être programmée dès la conception avec des appareils irréparables, des appareils à bas coût et de basse qualité que l'on rachète aisément, des appareils qu'un microprocesseur intégré arrêtera à un moment décidé par avance, ainsi certaines imprimantes programmées pour imprimer tant de documents et pas un de plus.

Cette obsolescence programmée est étendue à l'ensemble des objets aujourd'hui. C'est une donnée dont chacun a conscience. « Aux temps passés les objets étaient rares et éternels, et ils se présentaient comme tels ; désormais ils s'affirment divers, transitoires et comme les parties d'un « ensemble », le « set » de la coquille de l'homme (…) Mais la vie de ceux-ci est aussi déterminée par leur péremption dans notre conscience, *l'obsolescence technologique* quelquefois planifiée par leur constructeur. C'est en acceptant celle-ci comme un fait que le citoyen manifeste sa croyance au progrès »[385] écrit en 1987 Abraham Moles.

De cet état de fait la relation aux objets est forcément modifiée et des recherches tendent aujourd'hui à résorber ce mode de fonctionnement, nuisible à l'environnement et cher en ressources naturelles qui tendent inexorablement à s'épuiser. Des produits durables pourraient être conçus dès le départ ou bien des objets qui évoluent en fonction des progrès, ainsi certains appareils électroménagers Miele qui peuvent être améliorés en fonction des dernières avancées technologiques. Un autre mode de fonctionnement est pensable : ce serait non plus un objet que l'on achèterait mais son usage, à l'image des Vélib.

Mais ce mode de fonctionnement se heurte à des modes de pensée, à des structures mentales qui ont du mal à le faire sien. Car ce trop d'objets dont ont une conscience aiguë les designers va de pair avec cette réduction du temps de vie des objets, cette course au dernier modèle qui sévit depuis plus d'un demi-siècle dans la société de consommation.

---

[385] Moles A. Abraham, « Vivre avec les choses contre une culture immatérielle », *Art Press spécial « A l'heure du design »*, Hors-série n°7, 1987, p. 12.

Surtout, ce trop d'objets va de pair avec les déchets sous lesquels le monde actuel croule et qui deviennent un problème de grande ampleur, pour le moment sans réelle solution. Le projet qui a fait connaître les 5.5 designers est le projet *Réanim* en 2003.

De vieux meubles ont été récupérés au Secours Populaire afin d'être réhabilités. Cette idée d'une médecine des objets est à la base de leur travail. Penser l'objet dans sa conception, sa production mais aussi sa durée et son devenir. Les 5.5 designers, dans cette même optique, essaient de « créer une sorte de dialogue entre les objets et les êtres humains dans l'espoir que l'usager aura du mal à se séparer de ses objets. A partir du moment où une dimension affective entre en jeu dans les relations que nous avons aux objets, l'espérance de vie d'un objet augmente et les gens sont moins dans une logique de consommation. Ainsi on produira moins de déchets. Nous tentons de nous engager dans une dimension différente de la course à la consommation »[386]. C'est dès le départ qu'il faut penser au recyclage éventuel de l'objet et à son impact environnemental.

La dématérialisation de l'objet, terme qui revient fréquemment chez les designers actuels, ce moins d'objet va de pair avec un plus de communication mais aussi plus de matérialité sous la forme du déchet. « Mais il n'est pas possible de vivre au milieu des décombres et des détritus ; ne faut-il pas les éliminer ? Le philosophe voudrait nous persuader de leur être (ainsi que de leur valeur) –dira l'opposant- alors qu'il convient de les détruire et de s'en protéger. En vérité, la notion de déchet nous semble relever principalement du droit (qui lui-même s'attache aux « biens ») et obliger à un transfert : le passage d'une souveraineté individuelle sur ce qui nous appartient (la propriété) mais que nous confions à la puissance publique –une personne morale- seule compétente pour lui assurer un autre statut (énergétique, mais, mieux encore, le recyclage). Nous passons la main ; et d'ailleurs, la collectivité se doit de reprendre (le ramassage) ce que nous lui abandonnons. Mais nous-mêmes, nous ne pouvons plus jeter n'importe où ce qui ne nous sert plus et dont nous tenons à nous séparer. Un contrat tacite, urbain et obligé impose cette « désappropriation-réappropriation », le déplacement du privé au public, de telle façon que l'objet-épave n'a jamais perdu ses liens avec l'humain »[387]. Ces liens de l'homme à l'objet qui persistent au-delà de l'usage de l'objet montrent que la question des déchets, corollaire de la surproduction, ne se limite pas à celle du qu'en faire ? Du comment s'en débarrasser ?

La question du déchet, François Dagognet insiste sur ce point, est une question qui dérange beaucoup de monde, y compris les philosophes qui préfèrent élever l'esprit que sombrer dans la matière, « cet immense domaine (…) n'a pas assez

[386] Darras Bernard, Belkhamsa Sara, *Ibid.*, p. 32.
[387] Dagognet François, *Des détritus, des déchets, de l'abject*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 1998, p. 96.

mérité l'attention du philosophe (qui emprunte préférentiellement le chemin de l'idéalisme ou de la réflexivité) : il la tient sans doute pour insignifiante, pauvre et dérisoire. Elle est même le vil et l'impur. Il lui oppose son contraire, l'esprit qui brille et qui d'ailleurs l'anime »[388].

Les designers, par la force des choses, s'y intéressent aujourd'hui ou du moins en tiennent compte.

Ce sont les artistes contemporains qui se sont le plus intéressés à ce problème. Picasso récupère de vieux objets ou bien des morceaux d'objets pour, les assemblant, en créer de nouveaux. Les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri fixent les reliefs de repas. Et tant pis s'ils moisissent ou sont mangés par les rats ! Les *Poubelles* d'Arman sont constituées de détritus et déchets trouvés dans la rue. Christian Boltanski et ses *Inventaires,* ou bien *Personnes,* immense tas de vêtement au Grand Palais, Monumenta, 2010, expose autant de traces de ce qui fut, dérisoires empreintes du passé, ce qui constitue un être humain.

Considéré comme revers négatif du processus de production, le déchet apparaît dans l'art comme révélateur de l'humain. Du reste, les sociologues ne s'intéressent-ils pas de près au contenu de nos poubelles, fort instructifs sur nos comportements divers ?

Le déchet, c'est le reste de l'objet, ce qui dérange, ce dont on ne sait que faire, qui ne fonctionne plus ou que l'on n'utilise plus mais qui en dit long. Que l'on voudrait faire taire. Et malgré la miniaturisation des objets et composants, les déchets électriques et électroniques posent un problème que l'on se contente souvent de résoudre en considérant l'Asie, l'Afrique ou l'Inde comme des décharges, sans se soucier ni de l'impact environnemental ni de la santé des habitants.

Au long du siècle, les objets ont changé. Selon les modes et engouements, selon le contexte politique et économique, les besoins à satisfaire, les désirs sont différents.

La relation de l'homme à l'objet est toujours une relation forte, personnelle, intime même, liée à la notion de propriété bien sûr mais aussi au fait que l'objet est vecteur d'identité, prolongement voire projection de l'homme.

Sur le plan purement formel, en relation évidente avec l'époque et l'esprit de l'époque, l'esthétique de l'objet a changé. « L'ère mécaniste avait une esthétique structurelle et de ce fait naturelle. L'ouvrage d'art en reste l'archétype. Ses haubanages, ses tirants, ses piles donnaient à voir une construction (une figure) simultanément à une fonction. La montre et ses rouages, la locomotive à vapeur

[388] *Ibid.,* p. 27.

et ses pistons, la grue et son « mécano », le vélo… sont des objets autodémonstratifs exprimant de façon exemplaire une construction et son fonctionnement, une esthétique en œuvre. La généralisation de l'électronique et de l'informatique, accompagnée d'une miniaturisation constante des composants, engendre un univers de l'occultation, où rien ne se voit plus et ne se donne à comprendre. Ce design occulte (« ce qui est caché sous une sorte de mystère » selon Littré) produit des abstractions, où rien de ce qui circule et de ce qui fonctionne ne prend forme »[389].

L'objet, est aujourd'hui bien souvent, pour ne pas dire toujours, repérable de par son aspect extérieur mais inaccessible intérieurement car trop complexe. « La nature même de l'objet se différencie en deux catégories justiciables de deux points de vue, autrefois confondus, maintenant de plus en plus séparés : l'*Intérieur* et l'*Extérieur,* la structure et la fonction (...) »[390] et la panne, « l'accident (est) le seul point de rencontre de l'intérieur et de l'extérieur de l'objet »[391].

Les avancées technologiques provoquent des schémas inédits qui perturbent la relation traditionnelle homme-objet. L'homme ne maîtrise plus l'objet qu'il utilise. D'autres progrès impliquent des changements comportementaux. Ainsi par exemple de nouveaux matériaux composites, résistants et ultra légers, utilisés notamment dans l'aéronautique. Le designer Sylvain Dubuisson pose la question : « Avec les nouveaux matériaux, le poids d'un objet est plus un problème symbolique qu'un problème d'utilité. Ca change complètement l'approche de l'objet. On peut se demander ce qu'on ressent devant un meuble, une chaise par exemple, ultra légère, qui n'a pas de poids. Est-ce que cela fait partie de nos habitudes comportementales, et, en dehors de l'étrangeté du phénomène, qu'est-ce que cela peut véhiculer de s'asseoir sur une plume ? »[392]

Le téléphone, objet qui illustre notre première partie, nous intéresse ici en ce qui concerne l'évolution de sa forme et sa tendance à accréditer la notion de dématérialisation, récurrente avec l'ère numérique.

Inventé en 1876, le téléphone est alors un objet sans précédent, né de l'essor des réseaux de communications et de celui des télécommunications. Aucun modèle ne préexiste, tout est à inventer. Comme ce le sera par la suite avec les techniques de l'espace pour lesquelles on se trouvera également « devant un « vide » de forme »[393]. Jusqu'en 1924 environ, les modèles de téléphone sont

---

[389] Barré François, « Le design en question » in Design, miroir du siècle, sous la direction de Jocelyn de Noblet, Paris, Flammarion/APCI, 1993.
[390] Moles A. Abraham, *op. cit.*, p. 14.
[391] *Id*.
[392] Jollant Françoise, « Sylvain Dubuisson, design lumière », interview, *A l'heure du design*, *Art Press spécial*, Hors-série n°7, 1987, p. 39.
[393] Jollant françoise, op. cit., p. 39.

variés. Les matériaux qui les composent également. Certains modèles se réclament de l'Art Nouveau, d'autres de l'Art Déco.

En 1930, Ericsson, société suédoise, demande à l'artiste Jean Heigberg de créer un modèle en bakélite, matériau de synthèse, en vue d'une production de masse. Naîtra le DBH1001 dont l'esthétique cubiste dominera longtemps. Les téléphones vont tendre à s'uniformiser selon ce modèle. Dans les années 75, les téléphones deviennent plus plats, moins volumineux, un répondeur est souvent intégré au socle. « Les composants électroniques qui constituent le fondement des appareils de communication, sont à l'origine de la disparition progressive de l'expression volumétrique de la fonction. Ce phénomène nouveau se traduit par une esthétique de la platitude »[394]. De nombreux appareils tendent effectivement à une espèce d'abstraction minimale de leur forme. Compensés qu'ils sont par leur multifonctionnalisme, leur connection toujours et partout, leur efficience communicationnelle, leur forme tend à se réduire.

Les nouvelles techniques font que « les dimensions de l'objet, son volume, n'ont plus guère de rapport, nécessaire et mécanique avec les organes qu'il contient. Ceux-ci essentiels à son fonctionnement, n'occupent qu'une part souvent restreinte de l'espace intérieur, et de ce fait, ces parties se découvrent un « champ de liberté » dont elles n'ont que faire, puisque le volume de l'appareil est déterminé de l'extérieur (c'est la leçon ergonomique), par le geste ou l'action de l'usager qui, lui, est une donnée biologique donc fondamentale. La perte de valeur pratique des touches de calculettes a été un bon exemple d'aller plus loin dans une miniaturisation que la technique, elle, autoriserait fort bien. Dans un stylo à bille, la partie « active » est un mince cylindre axial ayant le dixième du volume du crayon ; que faire du volume restant ? Du vide »[395].

Le téléphone fait partie de ce type d'objet, et surtout le téléphone portable dont la forme pure et lisse, doit tenir dans la main. Le premier appel depuis un portable date de 1973. Depuis, sa forme et ses fonctions ont bien évolué.

Le téléphone portable est emblématique de l'évolution technologique et esthétique de ces objets de communication. Il représente fort bien aussi notre conditionnement à certains objets quotidiens, tant au niveau comportemental qu'à celui des représentations sociales, via les supports médiatiques. Plus personne, ou presque, ne vit sans téléphone mobile aujourd'hui. Il est, nous l'avons vu, une sorte de couteau suisse. Ses fonctions sont multiples et il a rendu désuets certains objets, voire les a faits disparaître.

---

[394] Noblet Jocelyn (de), *Design, miroir du siècle*, Paris, Flammarion/APCI, 1983, p. 249.
[395] Moles A. Abraham, *op. cit.*, p. 14.

Le téléphone portable œuvre dans le sens de la dématérialisation d'objets du fait qu'il est apte à remplacer appareil photo, baladeur ou télévision. Mais c'est surtout du fait qu'il est en interconnexion avec Internet que l'on peut parler de dématérialisation. Le téléphone portable ouvre sur l'espace virtuel sous forme d'échanges dématérialisés. Tandis que la forme s'épure, se réduit, tend à s'abstraire, ce qui reste de l'objet est connecté en permanence à des objets d'échanges dématérialisés.

Ce qui se passe avec le téléphone vaut de manière globale au niveau de la société. De nombreux services deviennent virtuels. Ainsi des banques, des agences de voyage par exemple. Sans parler de la façon dont les entreprises gèrent leur fonctionnement, commandes, traitement des services, ressources humaines, communication via le numérique qui n'est plus une activité transverse mais partie intégrante de la vie de l'entreprise.

Les entreprises dotent depuis des années leurs salariés d'un mobile et aujourd'hui d'un I-Pad. La séparation des sphères professionnelles et privées est terminée toutefois ces outils constituent une aide précieuse dans la gestion et l'organisation du travail. Aucun temps de travail n'est perdu : le salarié est joignable à tout moment. Lorsqu'il attend le train ou l'avion, il peut lire et répondre à ses mails. S'il se déplace en voiture, son mobile fera office de GPS, sinon sa multitude de fonctions et applications n'est que gadget et d'un intérêt direct nul pour l'entreprise. Peut-être cela sert-il juste à faire oublier le fait que le salarié est lié et relié en permanence à son entreprise, soumis à l'obligation d'être joignable à tout moment ?

Le téléphone aujourd'hui est un objet essentiel de notre quotidien. Il condense une grande partie de nos besoins, de nos désirs aussi. Si Philippe Starck en a conçu quelques modèles pour Thomson, *Ola, To Yoo,* aux formes fluides et lisses, dans les années quatre-vingt dix, la tendance actuelle est à l'uniformisation. En l'objet, fixe ou mobile, se concentrent un maximum de fonctions. Son esthétique est à peu près toujours identique. Le mobile, objet nomade, doit être léger, lisse, tenir dans la poche. Il est une interface entre l'homme et l'espace virtuel.

Ce qui apparaît de manière troublante avec le téléphone portable est la proximité qu'il entretient avec l'homme. Il est totalement ce prolongement de l'humain qui définit l'outil. Il y a même une sorte d'intégration de cet objet à l'homme, dans ce lien si sensible de contact quasi permanent. On pourrait presque dire du téléphone portable qu'il est incorporé à son utilisateur. Au même titre qu'une prothèse. Il semble du reste évident que la question d'intégrer totalement le mobile à l'homme, via des puces électroniques, est davantage une question éthique que technique.

C'est ce que nous dit Stelarc lorsqu'il s'implante une troisième oreille dans l'avant-bras et se connecte sur les réseaux sociaux. Le « Tout communique », symbole de la modernité, dans le *Système des objets* de Jean Baudrillard qui nous montre comment l'on passe de pièces structurées, destinées à une fonction définie à une déstructuration, une permutation des espaces de vie où tout communique, le « Tout communique » mémorable dans le film, *Mon Oncle,* de Jacques Tati, le « tout communique » s'inscrit dans le corps même de l'homme actuel qui devient une interface parmi d'autres au sein de divers objets communicants, dans un espace parfois réel, souvent virtuel.

C'est au sein de ces transformations technologiques et sociales que le design intervient aujourd'hui et persévère dans sa volonté de servir l'homme et d'en améliorer la qualité d'existence. Le design, plus que jamais, apparaît comme une volonté, portée par un projet socio-politique, d'atteindre un idéal humain. Cette volonté, dans un monde saturé d'objets, tend à s'exprimer en se déplaçant de l'objet vers l'expérience, le processus, le dispositif dans le but, toujours, d'améliorer les pratiques de vie.

En basculant du côté du langage, le design tend peut-être à réinsuffler de l'humain dans un contexte hautement et froidement technologique ? Les objets communicants restent des objets. L'expérience, le dessein sont du côté de l'humain. Ce faisant, le design revient à son objet d'origine, le projet.

L'objet est le prétexte à une réflexion sur l'homme car l'objet pose les questions de l'usage et des pratiques. Stéphane Vial, philosophe, invité des *Chemins de la connaissance* à France Culture dans le cadre d'une série d'émissions intitulées *Objets trouvés* consacrées à l'objet, insiste sur le fait qu'un designer a besoin d'anthropologie. Il doit, en effet, devenir expert du domaine de son projet. Il donne l'exemple du designer qui doit travailler sur un projet d'hôpital. Comment penser un tel projet si l'on ignore les problématiques de la santé, des utilisateurs, du personnel soignant, des visiteurs. Stéphane Vial souligne l'immense nécessité de s'intéresser à l'humain pour lequel on a un projet.

Le Design Thinking est une notion qui apparaît dans les années quatre-vingt aux Etats-Unis avec Rolf Faste qui s'appuie sur les travaux de Robert McKim. La notion sera répandue par Tim Brown, CEO de IDEO, et son ouvrage *L'esprit design* paru en 2010 qui met l'accent sur la nécessité de prendre en compte un nombre élargi de paramètres, services, relations de travail, moyen de communication, pour comprendre les besoins de l'individu et tendre à les satisfaire.

Le Design Thinking participe du design, dans son sens premier de concept, de projet. Il s'inclut particulièrement dans les stratégies entrepreneuriales qui doivent

aujourd'hui adopter de nouveaux modes de fonctionnement, de nouvelles règles dus aux bouleversements technologiques.

Le Design Thinking cherche des solutions à certains problèmes voire enjeux de société, par exemple la distribution d'eau dans le tiers monde, qui ne se limitent pas à la création d'un seul produit.

Le Design Thinking doit répondre à trois exigences : satisfaire les besoins du consommateur avec une réponse techniquement possible et économiquement viable. La satisfaction de l'utilisateur est au centre de la démarche du Design Thinking. Le corollaire est que tout ce qui relève de l'organisation traditionnelle de l'entreprise devra être repensé, par exemple, au lieu d'essayer de convaincre l'utilisateur d'acheter un produit, le Design Thinking cherche en amont à créer un produit qui réponde aux besoins de l'utilisateur.

L'objet n'est qu'un moyen parmi d'autres en vue d'améliorer une situation d'usage, que, de surcroît, le Design Thinking ne fabriquera pas. Il n'en est pas techniquement capable. Il apporte une méthode de réflexion qui découle d'enquêtes, au plus près des utilisateurs, pour pouvoir ensuite leur donner satisfaction.

Nous sommes là dans le pur concept, la méthodologie, la mise en œuvre de dispositifs aptes à répondre aux besoins de l'utilisateur dans un contexte vaste et un champ d'action élargi par rapport au design. Dans *La logique de l'usage, essai sur les machines à communiquer,* Jacques Perriault parle de l'utilisateur qui adopte, ou pas, un appareil et des différents paramètres qui entrent en ligne de compte et qui « relèvent de l'imaginaire, du milieu et de sa culture technique, de l'individu proprement dit et de son projet. Selon le poids des uns et des autres, selon leur plus ou moins grande stabilité dans la négociation qui s'instaure entre l'utilisateur et l'appareil, l'usage sera conformité, détournement ou rejet, principalement instrumental ou symbolique. Il y a rarement des coups de foudre du public pour les nouvelles machines à communiquer. Il y a donc, dans la plupart des cas, résistance »[396]. C'est en amont que se situe le travail du Design Thinking afin d'éviter au maximum ces résistances en proposant à l'utilisateur un produit adéquat.

Que nous nous placions dans la perspective élargie du Design Thinking ou dans celle du design traditionnel, si l'on peut dire étant donné la « jeunesse » de la discipline, l'objet du design réside dans le projet. Et ce projet, quelle que soit la méthodologie employée, vise à une amélioration de la qualité de vie. Ce que nous montre essentiellement le Design Thinking c'est la tendance à éclipser l'objet au

[396] Perriault Jacques, *La logique de l'usage, essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 229.

profit d'une réflexion englobante. L'objet, bien présent, est d'abord pensé en tant qu'objet au service de l'homme, dans une relation d'usage, et a tendance à s'effacer derrière les priorités que sont l'efficacité, le confort et la qualité de service pour l'utilisateur. La différence avec le design est sans doute minime, ce que confirme la définition que donne Abraham Moles en 1987 du designer qui « analyste des actes, (il) est encore plus analyste des situations qui se découpent dans le flux de vie des êtres, dans leurs conflits avec l'environnement, (il) est créateur d'environnements à une échelle quelconque ; architecte, modéliste, aménageur d'espaces »[397]. Le projet est le même : améliorer le quotidien de l'homme et le moyen proposé pour y parvenir passe par l'objet.

Le Design Thinking intervient au niveau du projet et son intervention s'arrête là. Intervient ensuite le designer qui avec son expérience et ses compétences techniques va pouvoir formaliser le produit. Car il semble que si le Design Thinking envisage non plus l'objet mais l'environnement, au sens large, dans lequel il prend place et sert l'homme, c'est aussi ce qu'entendent faire les designers qui incluent tout naturellement cette démarche dans la conception de leurs produits.

Mathieu Lehanneur, designer français, travaille dans ce sens, prenant en compte davantage l'usage que l'esthétique à proprement parler de l'objet. Il mène une réflexion sur le corps dans son environnement et vise à rendre la vie plus belle.

Il crée en 2012, *Isaac et Graham* un téléphone de secours pour randonneurs. Sorte de double hommage à Isaac Newton et sa loi de la gravitation universelle, ici la chute d'un poids permet de générer l'énergie qui permettra au téléphone, hommage à l'invention de Graham Bell, de fonctionner. L'esthétique de l'objet ne permet pas de dire à première vue qu'il s'agit d'un téléphone. Du reste, cette non adéquation de la forme à la fonction fait qu'il existe une version de cet objet en luminaire.

Ce qui a fait connaître Mathieu Lehanneur c'est son projet de fin d'études, comme les 5.5 designers l'ont été avec le leur. Ces reconnaissances se situent sensiblement à la même époque, au début des années 2000. Les premiers proposent *Réanim* c'est-à-dire un concept d'hôpital pour objets malades tandis que le second conçoit des *Objets Thérapeutiques,* objets qui doivent induire un nouveau comportement du patient par le biais d'une nouvelle relation au médicament, véritable objet communicant.

Les 5.5 designers comme Mathieu Lehanneur envisagent un design « élargi », à l'environnement, à la prise en compte de la réalité mais élargi aussi dans la méthode de travail : un scénario est à la base de tout projet. Cette importance du

[397] Moles A. Abraham, *op. cit.*, p. 16.

mot, du discours en amont de la conception d'un médicament, d'une collection de tasses ou d'une salle de fête parisienne est typique d'une façon différente de penser le design et peut-être de réinsuffler du sens à une pratique qui pourrait devenir moribonde par trop de marketing et de surface et pas assez de profondeur et de remise en question. C'est sur ce point que le Design Thinking, apparenté à l'entreprise, et le design tout court, celui du quotidien, se rejoignent. Et ce point d'achoppement semble être le point nécessaire pour que la question du design soit viable et bien vivante.

Cette implication du design dans le quotidien, et surtout le sens de ce quotidien, a toujours été au cœur du design. Gropius est toujours allé dans le sens d'un projet démocratique via l'industrialisation du logement individuel. Le Corbusier souhaitait également faire accéder le plus grand nombre au confort maximal par l'industrialisation et la fabrication standardisée, et son Modulor, mettant en évidence la relation de l'homme à son espace vital, est l'expression de cette volonté. Le design ne peut se concevoir qu'en tant que projet politique.

Aujourd'hui ce projet ne prend plus les voies qu'il prenait aux débuts de l'industrialisation ou bien dans l'après-guerre, ce projet tend à davantage de proximité avec l'utilisateur et le support sur lequel il se construit sera davantage de l'ordre d'une histoire à raconter que d'une théorie en bonne et due forme. Cette orientation va de pair avec les nouvelles formes d'être et de communication de la société, axée sur le confort de chacun, l'hyperindividualisation et la communication sous toutes ses formes. L'objet tend à davantage de support discursif. Il est inclus dans un discours qui le façonne et l'habite. Chez certains designers, ce discours prendra la forme du marketing et de la publicité. Chez d'autres, il prendra une forme moins littérale et plus littéraire, celle du scénario, de l'histoire qui s'écrit, se raconte, se donne à entendre et à voir.

Les sites des designers actuels montrent clairement cette propension à décrire l'objet voire à lui faire raconter une histoire. L'objet n'est pas une chaise, une lampe ou un tapis. L'objet est une proposition d'espace, ainsi les modules *Algues* ou *Clouds* des frères Bouroullec s'organisent selon la volonté de chacun en éléments décoratifs ou claustras, l'objet est un moment de partage, à l'image de l'objet emblématique de Mattali Crasset *Quand Jim monte à Paris,* colonne d'hospitalité qui se déroulant devient lit d'appoint, ou bien l'objet est une fiction possible, de Mattali Crasset encore, le tapis *Rat King,* où des rats noirs se précipitent sur un fond rose vif nous laissant libre d'imaginer le scénario de notre choix.

Il n'est plus question d'imposer un espace d'habitation, un module calculé en fonction de paramètres précis et censé apporter satisfaction et bonheur à tout individu, il s'agit pour chacun de créer son propre espace, ses propres rites, que le

tout soit modulable, variable et évolutif en fonction des besoins, des envies, des désirs.

L'objet technologique sous une forme épurée, miniaturisée ouvre à l'infini du monde virtuel. L'objet quotidien tend à créer davantage une ambiance qu'un mode de vie et surtout s'adapte à chacun. L'objet quotidien est objet technologique.

Nous sommes passés en un siècle des prémisses de l'industrialisation et donc de l'uniformisation et de la standardisation, avec ses dérives évidentes, à une ère technologique hyperindividuelle, qui a besoin, finalement, d'histoires et de récits pour faire lien et faire tenir ensemble la société, les individus qui la composent et les objets qui la peuplent. Le quotidien est devenu primordial, une sorte de bastion, d'ultime refuge dans un monde difficile, en crise.

« Sous-tendu par la nouvelle religion de l'amélioration continuelle des conditions de vie, le mieux-vivre est devenu une passion de masse, le but suprême des sociétés démocratiques, un idéal exalté à tous les coins de rues »[398]. Le rôle du designer est devenu en quelque sorte démiurgique. Même s'il n'est pas, au sens platonicien du terme, le Dieu qui crée le monde, le designer propose des mondes, des univers à travers concepts, objets, scénarii que nous pouvons adopter et adapter à notre gré. Le designer est en tout cas en symbiose avec l'air du temps dont il capte l'évolution, les particularités, la grandeur et la misère.

En 1987, le designer Sylvain Dubuisson, concernant le poids des matériaux et objets, posait la question suivante : « A t-on envie de s'asseoir sur une plume ? »[399] Cela était alors certainement inconcevable. Une chaise, donc un meuble, se devait d'avoir un poids et un volume. Déjà le siège *Sacco* dans les années soixante avait mis à bas une certaine idée, un peu élevée du design, en proposant de s'asseoir par terre. C'était l'époque hippy, la revendication de s'asseoir par terre était un symbole parmi d'autres revendications. Mais le volume était là pour sauver sinon l'apparence du moins l'idée que l'on se faisait d'un élément de mobilier.

Aujourd'hui, il semble que l'on pourrait s'asseoir sur une plume, habitués que nous sommes à manipuler des objets minuscules aux capacités gigantesques. L'échelle a changé. Nos repères et nos attentes aussi. L'idée d'une chaise « plume », toute poétique, ferait sans doute rêver aujourd'hui. Habitués que nous sommes à la dématérialisation de l'objet qui nous conduit souvent à manipuler du presque rien, tout en visant le presque tout. De plus, la chaise « plume », par son évanescence, sa légèreté, se laisserait totalement approprier par son usager. A la différence d'un objet signé par un designer célèbre et qui clamerait cette signature haut et

[398] Lipovetski Gilles, *Le bonheur paradoxal*, Paris, Gallimard, 2006, p. 9.
[399] Jollant Françoise, *op. cit.*, p. 39.

fort, revendiquant par là une identité qui n'est plus celle de l'utilisateur mais celle du créateur. Ce type d'objet, telle la chaise *Louis Ghost* de Philippe Starck évoquée plus haut, ne laisse que peu de place à la personnalité de son utilisateur.

Michel Maffesoli parle de « l'objet comme synergie entre la matière et l'esprit. Celui-ci, en tant qu'élément de la matière, serait un morceau, ou plus précisément une modulation de ce que Gilbert Simondon (…) appelle la « réalité préindividuelle ». Réalité que, tout comme les objets, chacun de nous contient. Dès lors, l'attirance, la correspondance, plus encore la « participation », quasi magique à ces objets est une manière de réintégrer cette « réalité préindividuelle »[400] que l'individuation, inhérente à la socialisation, avait fractionnée. L'objet en ce sens serait une remémoration de la *materia prima* dont nous sommes façonnés. Il y a bien dans ce *memento* jonction du réalisme, ce qui est empiriquement constatable, et de l'idéalisme : ce à quoi il me fait penser, ce qu'il me permet d'espérer et ce par la participation qu'il induit »[401]. De cela, découle « la nature intersubjective de l'objet, c'est-à-dire le fait qu'au delà de la simple utilité il y a un rôle symbolique des objets »[402].

Nous pensons, pour notre part, qu'en plus de cette nature intersubjective et de ce rôle symbolique de l'objet, un quelque chose existe qui fait cette difficulté même à parler de l'objet, cette façon qu'il a de se dérober dès qu'on tente de l'approcher et le définir, cette manière d'échapper à toute tentative classificatoire.

Ce quelque chose s'apparente à la *materia prima* évoquée plus haut et est difficilement objectivable. Se situe en deça de l'opposition sujet-objet, en une espèce de territoire intermédiaire, entre le mot et la chose, irréductible et par essence inaliénable. Ce que nous avons déposé en l'objet de plus foncièrement humain.

En 2003, Philippe Starck est exposé au Centre Pompidou avec « au cœur de l'exposition, une forme informe qu'il désigne comme l'inconscient »[403]. Sans tomber pour autant dans une vision toute psychanalytique de l'objet, il semble impossible d'ignorer cette espèce de résidu, de part irréductible qui réside en l'objet sans jamais se laisser totalement cerner. On l'approche, on la cerne mais jamais on n'y a totalement accès.

L'objet en tant qu'objet fabriqué par l'homme, en tant que prolongement de l'homme, de ses capacités, de son action sur le monde, de ses fantasmes et ses désirs aussi, recèle cette part inaliénable. Elle en fait la magie, l'inaccessible

---

[400] Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, pp. 18-20.
[401] Maffesoli Michel, « Objet es-tu là ? », préface, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 10.
[402] *Id*.
[403] Colin Christine, op. cit.

secret, le mystère malgré le peu d'intérêt, sauf récent, pour l'objet, préférant faire la part belle au sujet, écartant l'objet, sorte de parent pauvre, piètre réceptacle du savoir et de la technique humains.

Ce que le design nous apprend de l'objet c'est essentiellement qu'il prend la forme d'une époque, ou la révèle. Par la forme, qu'elle soit esthétique ou discours sur l'objet, transitent les désirs qui sont dans l'air du temps.

C'est cela qu'enregistre le design, l'empreinte de l'air du temps dans une forme. Une forme au sens large, bien entendu, une forme réceptacle et catalyseur des aspirations, des craintes, de la quête d'un monde amélioré.

« L'objet est le révélateur privilégié de l'homme. Il n'est pas un simple accessoire de la civilisation, il en est le fondement »[404]. C'est aussi ce que nous dit François Dagognet dont la philosophie des objets montre tout ce dont l'objet est riche.

« Le monde des objets, qui est immense, est finalement plus révélateur de l'esprit que l'esprit lui-même. Pour savoir ce que nous sommes, ce n'est pas forcément en nous qu'il faut regarder. Les philosophes, au cours de l'histoire, sont demeurés trop exclusivement tournés vers la subjectivité, sans comprendre que c'est au contraire dans les choses que l'esprit se donne le mieux à voir. Il faut donc opérer une véritable révolution, en s'apercevant que c'est du côté des objets que se trouve l'esprit, bien plus que du côté du sujet (…) Il ne s'agit donc plus d'opposer le sujet et l'objet, mais bien de parvenir à comprendre que se trouve au sein des objets mêmes plus de richesse et d'intelligence que nous ne l'avions jamais pensé. En un sens, ce sont les objets qui sont dépositaires de ce que nous pouvons apprendre de plus intéressant sur le sujet»[405].

En ce sens, les objets communicants, objets qui illustrent le mieux l'objet de ce début du XXIe siècle sont porteurs de tous ces désirs d'agir, de dire, de transmettre, d'améliorer tout en se miniaturisant, se dématérialisant, se fondant dans le paysage quotidien voire dans le corps humain, devenant concrètement la prothèse, au sens d'objet incorporé, et réparant ou décuplant des fonctions physiologiques, motrices ou intellectuelles.

« Le design du XXe siècle, expression de la société industrielle et de son emprise matérialiste, affichait deux pôles majeurs : la matière et l'énergie. La civilisation dans laquelle nous entrons s'extrait de cet axe pour adopter celui du temps et du

[404] Bony Anne, *op. cit.*, p. 3.
[405] Dagognet François, « Plier l'homme à la nature est la pire des aliénations », entretien, *Le Monde*, 2 Novembre 1993.

vivant. L'homme est devenu un démiurge, il a la possibilité de simuler le vivant, de créer des êtres nouveaux à l'intersection de la biologie et de l'électronique »[406].

Le chapitre suivant, le sixième, nous conduira justement de l'objet à la question du corps. D'autant que si le design moderne, celui du Bauhaus par exemple, était froid, austère et quelque peu raide, le design actuel joue avec des formes douces suggérant la douceur, le confort et le bien-être. Pour ce faire, ce design vise « un confort psychologique et sensitif (…) et tend à devenir un design d'expériences sensibles dont la valeur ajoutée ne réside plus seulement dans la forme visuelle mais dans la dimension sensitive des produits industriels. On ne compte plus les produits qui, au travers des matériaux utilisés, des modes de fermeture et des emballages veulent créer des sensations tactiles, sonores et olfactives (…) Après un design froid, unidimensionnel, cloisonné, se développe un design global et expressif qui investit les sensations corporelles et le bonheur des sens »[407].

Le Bauhaus a développé sa production dans une époque marquée par l'idée de progrès, liée à l'industrialisation de masse. Le foyer accédait à ce rêve de suppression ou du moins de facilitation des tâches ménagères lié à une augmentation du temps de loisir. Une fois équipé, les valeurs du foyer changent ou se déplacent et, une fois acquis le confort de base, rêve à un type de confort encore amélioré, ce que l'on va appeler la qualité de vie. C'est à ce moment que le confort de l'habitat ou de l'environnement se psychologise en quelque sorte et vont « promouvoir des dispositifs procurant des plaisirs sensitifs et émotionnels »[408].

L'ère multimédia, au sens large, va également générer son idée du confort, de laquelle le corps et l'espace privé sont quasiment écartés au profit d'un monde virtuel englobant.

Dans son *Eloge de la main,* 1934, Henri Focillon écrit : « L'esprit fait la main, la main fait l'esprit (…) Créant un univers inédit (la main) y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Educatrice de l'homme, elle le démultiplie dans l'espace et dans le temps »[409].

Quelle que soit la technique, c'est l'homme qui en est l'initiateur et c'est en l'objet qu'il dépose son savoir, son désir, ce qu'il sait, ce qu'il ignore aussi mais qui le concerne et le constitue. Et cette technique ne doit pas être systématiquement diabolisée. Ainsi que le dit François Dagognet « plier l'homme à la nature est la

---

[406] Bony Anne, *op. cit.*, p. 225.
[407] Lipovetski Gilles, *op. cit.*, pp. 261-262.
[408] *Ibid.,* p. 248.
[409] Focillon Henri, « Eloge de la main », *Vie des formes*, 1943, Paris, PUF, 1981, p. 168.

pire des aliénations (…) Finalement, si un peu de technique engendre des inconvénients, beaucoup de techniques permettent de les combattre »[410].

Porteur de tous les espoirs, rédempteur après guerre, porteur d'idéologie libertaire, contestataire, écologique, tourné aujourd'hui vers des technologies qui semblent pouvoir amplifier l'homme, l'objet a pris au cours de ce siècle, bien des aspects et porté bien des discours. Il tend aujourd'hui à être au plus près de l'homme qui peut, à sa guise, l'utiliser. Nous l'avons vu avec les éléments de design modulables notamment. Il tend à laisser s'exprimer la personnalité et le désir d'individualisation de l'individu contemporain, l'objet se soumet à toutes sortes de modifications en vue d'une adéquation avec son usager.

L'objet tend à se dématérialiser et à devenir objet de communication, objet de partage, ce qui n'est pas sans nous rappeler certaines pratiques de l'esthétique relationnelle vues dans la première partie, pratiques qui relèvent davantage du lien social, de l'interaction interindividuelle que de l'objet esthétique pris dans une acception classique.

Avec l'objet, autour de l'objet, parfois sur la base d'un concept d'objet, des liens se créent. L'environnement en est parfois modifié. On en parle.

Pour Gianni Vattimo, *La société transparente,* « la transformation la plus radicale du rapport entre art et vie quotidienne survenue entre les années soixante et aujourd'hui pourrait être décrite comme un passage de l'utopie à l'hétérotopie »[411].

Concept forgé par Michel Foucault au cours d'une conférence de 1967 intitulée « *Des espaces autres »,* l'hétérotopie est définie comme étant la localisation géographique de l'utopie. Elle regroupe des espaces réels, concrets qui sont aussi des lieux de l'imaginaire, des espaces à part au sein d'une société. Michel Foucault prend comme exemple le cimetière mais aussi le théâtre, le musée ou bien la cabane d'enfant. Si les objets de l'esthétique relationnelle participent à des sortes de saynètes, en marge de la société, tout en en faisant partie, ces événements font partie de ces espaces hétérotopiques dont parle Michel Foucault.

De même, de nombreuses créations actuelles dans le design vont dans ce sens. Le *lit clos* (2000) des frères Bouroullec, issu de la tradition bretonne, la *cabane* (2001), de ces mêmes designers, celle de Matali Crasset « un bout du monde à quelques pas de chez soi »[412] sont autant de propositions hétérotopiques en ce qu'elles inventent des lieux autres, des espaces différents, où l'on peut se retirer du monde, qui marquent une frontière avec ce monde dont on s'abstrait, pour un moment.

---

410 Dagognet François, *op. cit.*
411 Vattimo Gianni, *op.cit.*, p. 83.
412 Crasset Matali, « descriptif de cabane Klorofilo », site Matali Crasset, www.matalicrasset.com

De nouveaux lieux marquent également l'espace urbain, lieux de sociabilité ou lieux de repos telle *L'escale numérique,* 2012, de Mathieu Lehanneur pour JCDecaux, équipement urbain installé au rond-point des Champs-Elysées, l'on peut s'asseoir sous ce toit de verdure, pensé comme une oasis de repos, se connecter grâce à un écran tactile grand format pour être informé ou guidé.

Ce type de lieux interroge sur la porosité entre espace public et espace privé. Il y a une propension actuelle à proposer ce type d'endroits où se reposer, où échanger, où se couper de l'extérieur…tout en étant à l'extérieur c'est-à-dire dans l'espace public.

Cette problématique de l'intérieur-extérieur est d'ailleurs une problématique à laquelle s'intéresse Matali Crasset. *Sm's Spring Therapy,* 2007, (stedelijk muséum) est un projet de maison où les dispositifs sont orientés vers l'extérieur.

Depuis Aristote, l'espace public, l'agora, assimilé au champ politique, est défini en tant qu'espace inscrit dans une temporalité, où l'homme accomplit ce qu'il a de noble à accomplir, où il échange avec les autres hommes. L'espace privé est assimilé à l'éphémère et voué à satisfaire les besoins essentiels.

« Dans la pensée antique tout tenait dans le caractère privatif du privé, comme l'indique le mot lui-même ; cela signifiait que l'on était littéralement privé de quelque chose, à savoir des facultés les plus hautes et les plus humaines. L'homme qui n'avait pas d'autre vie que privée, celui qui, esclave, n'avait pas droit au domaine public, ou barbare, n'avait pas su fonder ce domaine, cet homme n'était pas pleinement humain »[413]. La tendance s'est complètement inversée.

« Depuis le déclin de leur domaine public autrefois glorieux » écrit Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne,* « les Français sont passés maîtres dans l'art d'être heureux au milieu des « petites choses », entre leurs quatre murs, entre le lit et l'armoire, le fauteuil et la table, le chien, le chat et le pot de fleurs, répandant sur tout cela un soin, une tendresse qui, dans un monde où l'industrialisation rapide ne cesse de tuer les choses d'hier pour fabriquer celles du lendemain, peuvent bien apparaître comme tout ce qui subsiste de purement humain dans le monde »[414].

Le type de projets tels ceux de Mathieu Lehanneur et Matali Crasset s'inscrivent dans une quête de sens, de lien. Car Hannah Arendt insiste sur ce point : si la vie privée, dans son sens premier, est une vie à laquelle il manque quelque chose, « cette privation tient à l'absence des autres »[415].

---

[413] Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, 1961, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 76.
[414] *Ibid.,* p. 92.
[415] *Ibid.,* p. 99.

Ces designers proposent des sortes de havres où se reposer, se recueillir, rencontrer l'autre, se connecter à des mondes virtuels aussi. La société technologique dans laquelle nous vivons, transparente et sous contrôle, appelle à ce type de lieux pour retrouver une espèce d'intériorité perdue ou en passe de l'être. C'est aussi ce qui fait la richesse du design, cette manière d'améliorer le monde, de permettre d'y vivre mieux, ou bien de s'en retrancher, pour un temps.

Ces propositions diverses, variables qui saisissent l'époque en lesquelles elles s'incarnent, la stigmatisent et, éventuellement, offrent la possibilité de s'en échapper. Hannah Arendt termine le chapitre II de *La condition postmoderne, « le domaine public et le domaine privé »,* sur la question du corps. « La distinction entre domaine privé et public, (…), se ramène à la distinction entre les choses qui doivent être montrées et celles qui doivent être cachées. C'est seulement l'époque moderne, dans sa révolte contre la société, qui a découvert quelles richesses, quelle complexité, peut recéler le domaine secret dans les conditions de l'intimité ; mais il est frappant que des origines de l'Histoire jusqu'à nos jours ce qui a besoin du secret, c'est la part corporelle de l'existence, ses aspects liés à la nécessité du processus vital qui, dans les temps modernes, comprenaient toutes les activités mises au service de la subsistance de l'individu et de la survie de l'espèce »[416]. Hannah Arendt parle des travailleurs et de leur corps, outil de travail, des femmes et de leur corps qui en fabrique d'autres assurant ainsi la perpétuation de l'espèce. Elle conclut en disant que si « les temps modernes ont émancipé la classe ouvrière et les femmes (…) le peu qui nous reste de strictement privé dans notre civilisation se rapporte aux « besoins », au sens original, qu'entraîne le fait d'avoir un corps »[417].

La question de l'objet débouche sur celle du corps, corollaire de ce qu'Hannah Arendt appelle « l'avènement du social »[418] et de la déliquescence des frontières privé/public.

La question du corps hante le travail des designers. Comment penser un objet sans le penser dans une relation au corps qui va l'utiliser ? Du reste, les objets tendant à disparaître au profit des services qu'ils offrent, c'est bien la question du corps du sujet qui se pose.

La question du corps hante les scientifiques à un moment où les progrès technologiques laissent entrevoir des possibilités qui, hier encore, étaient plus proches de la science-fiction que de la réalité.

---

[416] *Ibid.,* p. 114.
[417] *Ibid.,* p. 115.
[418] *Ibid.,* p. 76.

Quant à l'art, dans la période qui nous intéresse, il questionne le corps, parfois en empiétant sur d'autres disciplines ou d'autres domaines que le sien propre, convoquant la technique, la science, la médecine.

En réalité, à l'image de la déconstruction des frontières des sphères du public et du privé, les disciplines, qu'elles soient art, design, sciences deviennent perméables, s'ouvrent les unes aux autres et interagissent les unes sur les autres.

C'est donc tout naturellement que s'ouvre notre sixième chapitre qui traite de **La question du corps.**

II.3 DU COLLECTIF A LA SPHERE PRIVEE. LA QUESTION DU CORPS

« Le corps est un thème particulièrement propice pour l'analyse anthropologique puisqu'il appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme. Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps à travers le symbolique qui l'incarne. L'existence de l'homme est corporelle(…) parce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent. »[419]

Dans les relations qu'il entretient à l'objet, le corps est une donnée essentielle à notre propos. L'objet, qu'il le prolonge, le remplace, le renforce, ne peut être pensé sans le corps.

La question, vue précédemment, de l'objet envisagé par le design, interroge l'objet en soi, objet pris dans un contexte historique et social mais aussi l'objet dans l'espace public. Lorsque Mathieu Lehanneur propose *Escale numérique* en 2012, il intervient sur les Champs Elysées avec un projet d'équipement urbain pour JCDecaux. Ce projet est un abri où chacun peut se connecter. Situé dans l'espace public, il se veut également oasis de repos, un espace particulier au cœur de la ville, qui tient davantage de l'intime, du lieu de repli que de l'espace public. Chacun peut s'y connecter par Wifi tout en se déconnectant de l'environnement immédiat, s'abstraire en quelque sorte du mouvement et de l'agitation de la ville.

Les objets de la première moitié du XXe siècle qui font encore aujourd'hui partie de notre quotidien sont essentiellement œuvre d'architectes, ainsi les sièges MacKintosh, Rietveld, Eames.

L'objet, le meuble sont alors pensés en fonction de l'architecture et font, si l'on peut dire, corps avec elle, dans le sens qu'ils en sont indissociables. La démarche est inverse de celle des frères Bouroullec qui, aujourd'hui, créent des meubles qui dessinent et organisent l'espace. Là, les meubles, les objets font souvent office de cloison et proposent une architecture, mobile et flexible.

En 1945, Le Corbusier invente le Modulor, silhouette humaine standardisée d'un homme debout levant le bras. Le nom de modulor vient de « module » et de « nombre d'or », les deux idées directrices qui sous-tendent ce concept architectural. Le souci de l'humain ainsi que la nécessité économique de reconstruire vite et en masse, donc standardisé, après la guerre font du Modulor

[419] Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 10.

une solution réaliste qui présidera à la construction d'ensemble d'habitations, voire de machines à habiter selon de terme de Le Corbusier, telle La Cité Radieuse à Marseille.

Le corps est au centre des préoccupations du design, sur le plan évident de l'ergonomie, physique ou cognitive. « Le Bauhaus fut sans doute, après les Russes, une des premières écoles d'art à accorder au corps une importance. Des mouvements et exercices respiratoires recommandés par Itten jusqu'à l'inclusion dans les derniers programmes du Bauhaus de Dessau de la gymnastique, le corps trouve sa place. Itten, qui avait pratiqué les philosophies orientales et qui fut adepte du mouvement mazdéen, commençait souvent ses cours par des exercices de décontraction. Il souhaitait ainsi engendrer chez ses élèves fluidité et rythmes harmonieux ».[420]

Le corps a à voir avec l'objet, dont il se sert, qui le prolonge car « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme, ou, plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et, en même temps moyen technique de l'homme, c'est son corps ». Ainsi parle du corps Marcel Mauss dans un texte célèbre, de 1934, *Les techniques du corps* [421].

Ce corps instrument, justement par les progrès techniques, tend à se dépasser lui-même et « a souvent servi à travailler à la fabrication de ce qui allait le remplacer »[422]. François Dagognet prend l'exemple des demoiselles du téléphone qui « assuraient, à l'intérieur de la machine, un rôle de jonction »[423]. Au niveau de la production, au départ, le travail était « purement musculaire, puis on s'élève d'un degré, avec le neuromusculaire de type réflexe, comme celui de l'employée du téléphone qui multiplie les opérations de raccordement, enfin le cérébral (…) Or, cette dernière étape achève ce que les précédentes avaient amorcé : non plus la mutilation du corps, mais son élision »[424]. Pourtant, si le corps a tendance à s'effacer face à la technique et l'intellectualisation des tâches, et « sert principalement de tremplin, à partir duquel on s'élance en dehors de lui »[425], il n'est pas « « une marchandise » ou un « objet » : le sujet se loge en lui »[426].

---

[420] Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1994, 2011, p. 429.
[421] Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, 1934, http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index-html
[422] Dagognet François, *Le corps*, 1992, Paris, PUF, 2008, p. 170.
[423] *Ibid.,* p. 171.
[424] *Id.*
[425] *Ibid.*, p. 175.
[426] *Ibid.*, p. 177.

Ce que le design met au premier plan, la prépondérance du corps dans la question de l'objet et son implication différente selon l'espace dans lequel il se meut, est au centre de la problématique de l'objet.

Le design met en relief ces caractéristiques de l'objet qui sont à la base de sa recherche d'amélioration des conditions de vie, privée ou professionnelle. L'objet en tant qu'entité en trois dimensions, naturel ou artefact, assigné à une fonction dans le but de faciliter la tâche à l'homme, d'en prolonger l'action est en quelque sorte une rallonge du corps, voire de l'esprit, humain. Ces deux notions, celle de corps et celle d'espace public, et corollairement d'espace privé, sont des notions qui ont beaucoup évolué au cours du siècle. Elles intéressent l'objet, elles l'interrogent souvent, lui répondent aussi.

Tandis que la notion d'objet tend, en ce début de XXIe siècle, à se dématérialiser, que le design tend à devenir Design thinking, la notion de corps est des plus prégnantes et présentes, contrepoint nécessaire à l'évanescence d'un monde numérique.

Le corps est en quelque sorte le point de départ d'une multitude de possibles et de pouvoirs, via l'hyperconnexion permanente. Michel Serres dans *Petite Poucette*[427] parle de cette mainmise de l'individu sur l'espace et le temps par l'intermédiaire du téléphone mobile notamment. Le philosophe prend le mot « maintenant » qu'il fait glisser vers « tenant en main » et nous dit que maintenant tenant en main le monde, ceux qui accèdent à l'âge adulte en ce début de XXIe siècle doivent inventer un monde nouveau issu de toutes ces technologies qui changent la façon d'agir mais aussi de penser et de se projeter.

Le corps est en même temps appréhendé par les designers en tant que « zone sensible » et produits et objets de plus en plus nombreux vont s'engager dans ce créneau de la sensation. Le toucher, l'odorat par exemple vont être sollicités en vue d'un confort, d'un bien-être maximal.

Parallèlement, la sphère publique et la sphère privée ne s'opposent plus l'une à l'autre. Ce qu'Hannah Arendt nomme l'avènement du social contribue à la dissolution de la frontière entre ces deux espaces, le public étant « devenu une fonction du privé et le privé devenu la seule et unique préoccupation commune »[428]. Et finalement, « le peu qui nous reste de strictement privé dans notre civilisation »[429] est ce qui a trait au corps.

---

427 Serres Michel, *Petite Poucette*, Paris, édition Le Pommier, 2012.
428 Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, 1961, Paris, édition Calmann-Lévy, 1983, p. 111.
429 *Ibid.*, p. 115.

Les architectes de Touchy-Feely, collectif créé en 2006 par Stéphanie Davidson et Georg Rafailidis, vont se spécialiser dans le design haptique. Ils créent, plutôt que des objets à proprement parler, des interfaces qui jouent sur le sens du toucher entre l'architecture et l'usager. Un échange, un contact physique est suscité entre le corps de l'usager et la surface imaginée par les créateurs.

Avec *Found space tiles,* des carreaux de céramique en 3D créent des événements, des sortes d'accidents sur des surfaces que l'on a l'habitude de connaître neutres et lisses. Ces surfaces en relief invitent à différents comportements. Il est possible d'y prendre appui ou de s'y frotter.

Public heat, une autre de leur création, est située dans l'espace public. Dans la rue, une large surface chauffante offre sa chaleur aux passants qui souhaitent se réchauffer à son contact, et par conséquent au contact des autres personnes présentes. Chaleur de la plaque, chaleur humaine, *Public heat* n'est pas sans rappeler certains travaux de l'art relationnel théorisé par Nicolas Bourriaud. L'esthétique relationnelle est une réponse possible dans un univers de dématérialisation numérique. La relation humaine est au centre de cette recherche. L'individu, par le truchement du corps impliqué dans une action de type quotidien, entre en contact avec d'autres individus, crée un lien, un modèle de sociabilité.

L'intérêt de projets tels ceux de Touchy-Feely résident dans les liens qu'ils tissent entre l'architecture et l'utilisateur ou bien entre les différents utilisateurs. Il est également à noter, chez Touchy-Feely, le rapprochement de comportements dévolus à la sphère privée dans l'espace public, en adéquation avec la société dans laquelle nous vivons où les limites entre l'espace public et l'espace privé voire intime sont de plus en plus floues.

« Habermas montre comment, à partir du XVIIe siècle, et plus particulièrement du XVIIIè siècle, la bourgeoisie parvient à s'affranchir de la domination séculaire, culturelle et idéologique, de l'aristocratie et de l'église, en se formant dans les salons, les cafés, les cercles de lecture (…) L'espace public se développe entre la sphère privée de la famille, de l'intimité, et le domaine des pouvoirs publics, de la noblesse comme de l'Etat qu'elle contrôle (…) Habermas insiste longuement sur cette question : l'espace public devient possible à partir du moment où émerge dans la bourgeoisie urbaine la notion d'espace privé »[430].

[430] Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, Histoire, évolution, enjeux*, Paris, édition L'Harmattan, 1999, p. 19.

Georges Vigarello définit le privé en premier lieu comme « espace de retrait pour le moi »[431]. L'architecture intérieure en est le témoin. Les châteaux du XVIe siècle n'ont pas de pièces particulières pour les pratiques dites privées. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que les pièces se verront attribuer des fonctions précises. Cette évolution se fera plus tardivement dans les mondes paysans et ouvriers. Au XXe siècle, la différenciation des pièces est un fait acquis dans toutes les catégories sociales. « Cet espace privé qui se construit matériellement correspond à la formation d'un espace mental »[432] précise Georges Vigarello qui prend l'exemple de la salle de bain, lieu de l'intimité par excellence. Là, « c'est le corps lui-même qui se privatise ».

Ces espaces de l'intimité, sortes de bulles protectrices de l'individu, vont tendre à se multiplier. En même temps, l'espace public et l'espace privé voient leur frontière devenir de plus en plus poreuse. « Tout se passe comme si l'intime, fort des nombreux espaces qu'il a su s'accaparer, sortait du privé pour se déverser dans le public »[433]. Ce qu'Hannah Harendt nomme « l'avènement du social »[434].

En découle la découverte moderne de l'intimité en tant que refuge cherché dans la subjectivité de l'individu autrefois protégé, abrité par le domaine public. Sphères publique et privée sont liées dans un processus historique au terme duquel l'intimité émerge, substitut fragile de la sphère privée.

Le spectre qui hante les textes d'Hannah Arendt est celui du totalitarisme, caractérisé par la disparition de la distinction entre espace public et espace privé et, corollairement, la perte du monde commun.

La transparence de la vie privée à travers les réseaux sociaux et le traçage des comportements sur le Net sont autant de signes à envisager dans le brouillage des pistes et des frontières entre les différents espaces où l'homme se meut. C'est ici que se pose pleinement la question du corps, objet dans l'espace, dans l'ici et maintenant, sur lequel on peut agir mais qui a, aussi et surtout, une dimension de sujet.

Ce corps quel est-il ? « Un objet problématique »[435] parmi d'autres ? « Qu'est-ce même que cet « objet » que le corps qui est en même temps l'intimité la plus singulière du sujet ? »[436]

---

431 Vigarello Georges, « Histoire de le bulle », *Philosophie Magazine*, n°19, Mai 2008, p. 44.
432 *Id.*
433 *Ibid.,* p. 45.
434 Arendt Hannah, *op. cit.*, p. 76.
435 Gonod Mathieu, « Le corps, un objet problématique », cmdr.ens-lyon.fr/spip.php ?rubrique17.

Ce qui apparaît nettement c'est que « le corps… Le grand absent de l'histoire, est devenu le thème majeur et curieusement obsédant de l'idéologie contemporaine (…) Emerveillement : nous avions un corps et « on » nous apprenait à le mépriser, à l'oublier ou à le sublimer. Et nous le redécouvrons comme notre seule réalité. Revendication : ce corps nous appartient, nous voulons « l'habiter » vraiment et en disposer librement. Désenchantement : ce corps libéré n'est pas un mirage que vont dissipant psychologues, sociologues, historiens et philosophes. Jamais ce corps n'a été plus contrôlé, plus discipliné, que dans cette société qui se dit permissive et lui voue un culte idolâtre »[437].

Ces trois phases d'émerveillement, de revendication puis de désenchantement découlent de l'histoire du corps telle qu'il a été pensé, envisagé, représenté. La conception duelle du corps instituée par Platon, d'un côté l'enveloppe charnelle, le corps (soma), de l'autre, l'âme (sema), principe divin, le premier n'étant que le tombeau de la seconde, cette conception prévaudra jusqu'au XVIIe siècle. Le corps au Moyen-Age est conçu de manière totalement ambivalente opposant le corps glorifié du Sauveur au corps souillé par le péché et par là même méprisable et méprisé.

La vision chrétienne du corps va céder la place à celle de Descartes et son modèle mécaniste de l'univers et du corps. L'homme est une sorte d'automate créé par Dieu comparable à la machine, automate créé par l'homme. La différence entre l'homme et la machine réside en ce que les créations divines sont bien supérieures et plus perfectionnées que celles des artisans. « Tout corps est une machine et les machines fabriquées par le divin artisan sont les mieux agencées, sans cesser pour autant d'être des machines. Il n'y a, à ne considérer que le corps, aucune différence de principe entre les machines fabriquées par des hommes et les corps vivants engendrés par Dieu. Il n'y a qu'une différence de perfectionnement et de complexité »[438]. Un Dieu ingénieur régit l'univers assimilé à une machine soumise à des lois objectives et universelles. L'âme et le corps sont deux substances distinctes. L'âme est substance immatérielle, le corps, substance matérielle. L'âme et le corps se rejoignent au sein de la troisième notion primitive, dont Descartes fait état dans la *Sixième méditation métaphysique*, et que nous expérimentons chaque jour en éprouvant les diverses sensations comme la joie due au plaisir, l'énervement dû à la colère…

---

[436] Brohm Jean-Marie, « le corps, une construction », in Brohm Jean-Marie, Lascoumes Pierre (dir.), *Le corps 1.sociétés, sciences, politiques, imaginaires*, Paris, édition Belin, 1992, p. 11.

[437] Chenet-Faugeras Françoise, Dupouy Jean-Pierre, *Le corps*, Paris, Librairie Larousse, 1981, p. 9.

[438] Descartes René, *Discours de la méthode*, Paris, édition Garnier-Flammarion, 2000, p. 102.

Un siècle après Descartes, La Mettrie et son homme-machine pense l'homme comme un assemblage fonctionnel d'éléments et de ressorts.

Par la suite, Maurice Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la perception,* envisage le corps non dans son acception organique mais en le décrivant via le primat de la perception. Cet aperçu du corps est d'ordre philosophique. D'autres discours existent qui approchent le corps autrement.

Le corps est un « *sujet »* difficile à circonscrire. Il génère lui-même son propre discours, lequel est traversé par une multitude d'autres, issus de disciplines diverses. Il est en quelque sorte l'axe autour duquel gravitent et se bâtissent paroles, discours et théories, tout ce qui a trait à l'humain, ou au non-humain du reste, sorte d'axis mundi, de référent anthropologique absolu.

« Sentir, agir, parler et penser supposent un corps. Et interroger son corps passe par des opérations elles-mêmes corporelles : autrement dit, le corps est la propre condition de son modèle épistémologique »[439]. Un point de vue unique ne peut en rendre compte.

« Sujet et objet, anatomique et mythique, source de dégoût et de plaisir, multiple, complexe, relevant de champs aussi divers que la médecine, l'anthropologie, la philosophie et l'esthétique, le corps humain déroute »[440].

Et le fait, qu'au cours du siècle, les diverses techniques de l'image, photographie, cinéma, radiographie, scanner, aient rendu le corps presque transparent et comme lisible, offert aux regards, ne lui ont rien ôté de sa « profondeur » et de sa complexité. Au contraire, il semble que ces investigations, plus ou moins intrusives, aient accentué la tendance fantasmatique à envisager le corps, au lieu de le poser en simple image.

Des artistes ont travaillé sur cet aspect contradictoire du corps, et de l'imaginaire qu'il véhicule, quand se dérobant à l'exploration, il s'opacifie au lieu de se donner à déchiffrer. Nous envisagerons le corps en tant que produit social. « Le corps humain n'est pas un objet naturel (…) Notre corps est façonné, développé, orienté par la société dans laquelle nous vivons (…) Entre le corps et la société, le rapport est réciproque : si le corps est le premier des produits sociaux, c'est en lui que la société se réfléchit et se symbolise. Il n'est pas de société sans savoirs du corps, il n'est pas de savoir de la société sans déchiffrement des corps »[441].

---

[439] Gonod Mathieu, *op. cit*.
[440] Kerlouégan François, *Ce fatal excès de désir*, Paris, édition Honoré Champion, 2006, p. 10.
[441] Larrère Catherine, « Corps et société », *Le corps 1.Sociétés, sciences, politiques, imaginaires*, Paris, édition Belin, 1992, p. 25.

Ce corps, c'est à la fois l'image du corps, image que l'on renvoie à l'autre, sorte d'extérieur du corps, en quelque sorte objet car placé devant, et le corps mentalisé, celui que l'on « habite », intérieur du corps, pourtant modélisé par ce que la société dicte comme normes, pratiques et croyances. « Les autres me voient et je me vois un peu comme ils me voient. Ce regard crée une situation confuse, dans la mesure où le culturel et le social se réfléchissent en moi, interférant avec mes propres représentations. Finalement, nous ne savons plus où le corps se trouve ; il est nous-mêmes, mais aussi ce que les autres en décident. Il est « une chose » mais aussi le moyen du désir, ce qui me permet d'obtenir (la séduction, la menace, la soumission). Tout se brouille : le corps rentre dans l'indéchiffrable. A la limite, il est même un être qui ne vit contradictoirement que de son apparaître. Reconnaissons-lui au moins tant de lignes et tant de couches que nous ne pourrons en venir à bout ! »[442]

Le corps est en premier lieu ce par quoi, avec quoi, l'homme se présente. Le corps représente l'humain et l'humain est pris dans un réseau de relations. « L'homme n'est pas le sujet face à la chose, il est à la fois objet, animal et sujet. Objet car fait de matière et présent devant les autres. Animal car constitué de la même étoffe que les autres vivants. Sujet car source d'action et d'intention, et lieu où la vie prend conscience d'elle-même »[443].

Le corps compose avec ces différents registres d'intériorité et d'extériorité, de segmentation car composé de parties distinctes et de globalité car ne faisant qu'un, de corps biologique et de corps social, d'objet et de sujet.

Si l'on ne pense plus l'être humain comme soumis à la dualité du corps et de l'âme, il ne peut être envisagé que dans une perspective plurielle que tend à recouper l'idée de corps social comme pensé dans un ensemble de corps soumis à des représentations, des codifications et des modèles communs et la perspective relationnelle qui inclut l'individu dans un réseau de liens.

Nous parlerons du corps dans l'art, la représentation, ou la présentation, qu'il en fait. « L'art a la possibilité de révéler le corps en ce qu'il s'immisce dans l'écart entre le corps et son image, ses images, à la fois sociales, conscientes et inconscientes »[444].

C'est là ce qui est intéressant et au plus proche de notre sujet/objet : dans cet écart se loge, non pas LA vérité, mais une vérité, au plus proche de la corporéité,

---

[442] Dagognet François, op. cit., p. 144.
[443] Deprez Stanislas, Lecuit Jean-Baptiste, *L'homme, une chose comme les autres? Exploration interdisciplinaire de la frontière homme-chose*, Paris, édition L'Harmattan, 2012, p. 186.
[444] Gonod Mathieu, *op. cit.*

de l'expérience que l'on en fait et cette vérité touche à un point d'irréductible, au-delà ou en deça du langage, à l'essence même de l'homme, qui a à voir avec le désir, et que l'on retrouve, déposée, transmise, au cœur de l'objet.

Nous allons brièvement rappeler la façon dont le corps fut perçu et vécu, au cours de l'histoire qui, nous l'avons évoqué, préféra pendant longtemps le taire et l'ignorer.

L'histoire du corps en Occident, liée à l'histoire du Christianisme, est d'abord celle d'une domestication de ce corps, effrayant, siège de tous les maux, de toutes les tentations et bas instincts. Il s'agit d'abord de passer de la nature à la culture, d'éliminer tout ce qui relève davantage de l'animal que de l'humain en vue d'inscrire ce corps dans une communauté dont il est en quelque sorte, d'après Marcel Mauss, et le miroir et le produit.

Au Moyen-Age, le rapport au corps dépend fortement de la classe sociale. Le peuple, composé des « vilains », le terme est éloquent, est opposé à la classe chevaleresque. Autant les premiers sont comparables à des bêtes dont la laideur physique n'a d'égal que la laideur morale, autant les seconds sont attachés à des idéaux exemplaires. L'ensemble de la société, sans distinction de classe, est maintenu par le poids du discours religieux qui considère l'enveloppe corporelle comme contingente et méprisable.

A la Renaissance, l'idéal humaniste bouscule ces données. Le corps devient un champ de possibles. *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci, à la fin du XVè siècle, illustre cet idéal d'homme complet, aux proportions anatomiques parfaites et à l'âme élevée. Le corps devient le sujet d'études privilégié. En même temps que l'on prend conscience de ses potentialités, on cherche à le maîtriser, à le discipliner.

Ce sera même le principal souci, jusqu'au XIXe siècle que de maintenir ce corps dans une espèce de contrôle permanent : les fous et les malades sont enfermés, la discipline est le fer de lance de l'école, de l'armée, des manufactures. Le panoptique de Jeremy Bentham (1786), dont parle Michel Foucault dans *Surveiller et punir*[445], illustre parfaitement cette idée de contrôle des individus caractéristique de la société moderne. Le modèle panoptique a influencé l'architecture carcérale et asilaire du fait de son optimisation de la surveillance sur chaque individu qui est en permanence soumis à un regard discret voire invisible mais bien présent. Le corps est ainsi maîtrisé, soumis à une discipline implacable à laquelle il ne peut échapper.

[445] Foucault Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, édition Gallimard, 1993.

La naissance de la gymnastique au XVIIIe siècle, le développement du sport par Pierre de Coubertin au XIXe, en opposition avec les principes militaires et hygiénistes de la gymnastique, vont dans le sens d'une discipline du corps considérée comme un moyen de s'améliorer tout en appliquant les normes autorégulatrices nécessaires pour maintenir la cohésion sociale.

Dans *La civilisation des mœurs*[446], Norbert Elias montre la façon dont le processus de civilisation se superpose à une augmentation des contraintes imposées au corps. C'est un truisme que de dire que le corps, au XXe siècle, se libère. Pendant la guerre de 1914-1918, le rôle des femmes change. Elles deviennent chefs de famille, participent à des travaux humanitaires. Un corps entravé par un corset, une robe gênante, des chaussures incommodes n'est plus acceptable. Ce sont donc les nécessités sociales et économiques qui font évoluer la mode et les mentalités. Malgré un retour en arrière dans les années Trente, la libération du corps est en marche.

Le corollaire est le suivant et va dans le sens de ce que Norbert Elias disait du processus de civilisation : tandis que le corps tend à se libérer du carcan vestimentaire qui contraignait les femmes, il s'impose d'autres contraintes liées à présent à la maîtrise de l'apparence et de la beauté. Tandis que le corps se libère d'un vêtement qui l'emprisonnait et signifiait une appartenance à une classe sociale bien définie, qu'il se libère sexuellement dans les années soixante, la nécessité de la beauté, de la minceur et de la jeunesse prend le relais. Un carcan est remplacé par un autre.

Sous couvert de libération et de liberté, de droit à disposer de son corps, tout un ensemble de contraintes qui ne viennent plus ni de l'Eglise, ni de l'Etat, mais de l'individu lui-même, se met en place qui promulgue au premier rang l'esthétique et l'hygiène, indissociables d'une autorégulation morale.

Ce corps « libéré » va devenir « le plus bel objet de consommation »[447] dont parle Jean Baudrillard. « Sa « redécouverte », après une ère millénaire de puritanisme, sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute-présence (…) dans la publicité, la mode, la culture de masse –le culte hygiénique, diététique, thérapeutique dont on l'entoure, l'obsession de jeunesse, d'élégance, de virilité/féminité, les soins, les régimes, les pratiques sacrificielles qui s'y rattachent, le Mythe du Plaisir qui l'enveloppe –tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu *objet de salut.* Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette fonction morale et idéologique »[448]. Jean Baudrillard part du postulat suivant : d'une façon

---

446 Elias Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, édition Pocket, 2003.
447 Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, édition Denoël, 1970, p. 199.
448 *Ibid.*, p. 200.

générale, « le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales »[449].

De fait, dans la société capitaliste dans laquelle s'inscrit Jean Baudrillard, le corps est considéré par le sujet à la fois comme capital et comme fétiche. Le corps est « *investi* (dans les deux sens : économique et psychique, du terme) »[450]. Jean Baudrillard pense le corps dans les termes d'esthétique industrielle. Etre bien dans sa peau met en évidence une espèce de fonctionnalisme. Etre bien dans sa peau fait coïncider la forme et la fonction. Le corps devient l'objet de l'individu, le plus bel objet certes mais surtout « un processus économique de rentabilité »[451].

Le corps est le reflet de la société. « L'éthique contemporaine le sanctifie dans son abstraction hygiénique, dans toute sa pureté de signifiant désincarné – de quoi ? du désir oublié, censuré »[452]. Le corps est une espèce d'enveloppe vide. Il s'est soi-disant libéré. Mais à quel prix ? Et surtout de quoi ? De « cette chair de l'homme (qui) prête à l'embarras, comme s'il fallait déchoir d'une si peu glorieuse réalité (…) Un fantasme implicite, informulable bien sûr, est sous-jacent, celui d'abolir le corps, de l'effacer purement et simplement ; nostalgie d'une condition humaine qui ne devrait plus rien au corps, lieu de la Chute »[453].

Le corps porte en lui cette notion à la fois fondatrice et destructrice. Les corps aseptisés de la publicité, des mannequins ne se situent pas dans la lignée des corps impurs et souillés. Ils sont lisses. Le regard glisse sur eux. Ils sont hors désir. Nous l'avons vu, « le corps n'est pas « une marchandise » ou un « objet » : le sujet se loge en lui »[454].

La difficulté à être réside dans le brouillage des pistes entre les fondamentaux du corps : corps biologique/corps culturel, extériorité/intériorité, segmentation/globalisation. Ce corps dont parle Jean Baudrillard, qui prend place dans les années soixante-dix et s'assimile à la société de consommation et à son processus de production, va s'engager dans les décennies suivantes encore plus avant dans cette quête d'un corps sur lequel on peut agir, que l'on peut améliorer voire transformer.

Dans les années quatre-vingt, les conduites à risque et la pratique des sports extrêmes font partie d'une quête identitaire et d'un droit à vivre plus et mieux.

---

449 *Id.*
450 *Ibid.* p. 201.
451 *Ibid.* p. 211.
452 *Ibid.* p. 223.
453 Le Breton David, *op. cit.*, p. 102.
454 Dagognet François, *op. cit.*, p. 177.

S'ouvre une « ère du vide »[455], une ère narcissique et individualiste, où l'on se livre à l'hédonisme, au plaisir immédiat, à l'hyperconsommation. Le corps devient support de revendications et outil de communication dans nombre de pratiques corporelles aujourd'hui courantes (piercing, tatouages, scarifications…)

Dans le même temps, les nouvelles technologies et biotechnologies conduisent à penser l'homme simple support de la personne : le corps est pensé comme une matière indifférente, un objet sur lequel intervenir pour l'améliorer.

A l'ère de l'information, le corps n'est plus à la hauteur et il convient de s'en débarrasser en se forgeant un corps bionique auquel on grefferait une puce contenant l'esprit. C'est ce constat terrible que fait David Le Breton dans *L'adieu au corps* et son corollaire : le bouleversement de l'univers symbolique qui jusque-là donnait sa cohérence au monde.

Dans *L'homme, une chose comme les autres ? Exploration interdisciplinaire de la frontière homme-chose,* un texte de Stanislas Deprez intitulé *« Chose, objet, sujet, projet »* pose la question du rapport de l'artefact à l'objet, du sujet à l'objet et opte pour une solution hybride, la seule ayant peut-être du reste existé depuis l'avènement du langage humain. Il s'appuie sur le travail de Bruno Latour qui met en évidence « l'intrication des objets et des sujets »[456] et prend l'exemple de la ceinture de sécurité : si elle n'est pas bouclée, la voiture le signale soit par un bruit, en général peu agréable, soit en ne démarrant pas. « La ceinture est un objet, bien entendu, mais humanisé ; pas seulement parce qu'elle est fabriquée par des humains mais parce qu'elle est la délégation morale du conducteur »[457]. La ceinture de sécurité est un de ces hybrides de sujet et d'objet comme nombre d'objets voire la plupart car « qui n'a jamais insulté son ordinateur parce qu'il plantait, ou encouragé sa voiture à démarrer lorsqu'elle connaissait des problèmes de batterie ? Pouvons-nous réellement ne traiter nos objets familiers que comme des objets ? Pourquoi ne parvenons-nous pas à nous séparer sans un pincement au cœur de certains objets, sans valeur ni beauté particulière mais envers lesquels nous avons fini par nous accoutumer et qui ont accompagné notre vie jusqu'à en faire partie ? »[458]

Stanislas Deprez propose de ne plus penser l'homme en opposition à l'objet mais « comme des interfaces, des médiations qui humanisent la nature et ancrent l'homme dans le monde. Un vêtement ou un chauffage ne sont plus des moyens de se protéger du froid mais plutôt une possibilité d'élargir la gamme des univers

---

455 Lipovetski Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, édition Gallimard, collection folio essais, 1989.
456 Deprez Stanislas, Lecuit Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 145.
457 *Ibid.,* p. 146.
458 *Id.*

habitables par l'homme. Un microscope permet d'étendre le domaine du visible et ainsi d'interagir avec des organismes minuscules. Une voiture réduit les distances et permet de porter de lourdes charges. Un avion fait ressembler l'homme aux oiseaux. Bref, mettre l'hybride au centre pousse à penser différemment l'environnement»[459]. De même un pace-maker permet au malade cardiaque de vivre, une prothèse de hanche de marcher et l'appareillage de Pistorius, amputé des deux jambes à moins d'un an, lui permet d'être champion du monde de sprint. Parfois une puce greffée sur le cerveau d'une personne handicapée lui permet d'accomplir les gestes vitaux, comme se nourrir, par l'intermédiaire d'un bras artificiel, de manière autonome. On peut aller plus loin si l'on considère que « déjà le cerveau partiellement et le corps dans sa totalité sont remplaçables comme les pièces d'un mécano techno-biologique »[460].

Nous avons vu plus haut François Dagognet penser le corps supplanté par la technique inventée par l'homme. Plus la technique est sophistiquée, plus elle se substitue au corps qui n'est plus que le moyen d'accéder à autre chose. Avec une particularité essentielle, consubstantielle même : il abrite le sujet. La question n'est dès lors plus technique mais éthique. La technologie qui intervient dans le corps même interroge sur le plan moral.

« A supposer que nous puissions faire correspondre notre corps à notre désir, cela suffirait-il pour abolir cette relation d'un sujet à un objet, pour incarner pleinement le sujet ? Car le corps en tant que vivant subjectif, est toujours d'une intensité, d'une temporalité et d'une spatialité telles qu'aucun contenu ne parviendra à le réduire »[461].

Le corps dépasse ce qui le constitue matériellement et recèle quelque chose de l'ordre de l'essence, que l'on ne peut nommer ni saisir, de même que l'objet en qui il a projeté cet en-soi irréductible. De l'un à l'autre, un faisceau de relations se tissent, souvent de manière dialectique, en miroir. Quand l'objet tend à disparaître, l'accent est mis sur le corps qui devient support intellectuel ou sensoriel d'expériences diverses. C'est en quelque sorte le principe des vases communicants.

« Le corps sert principalement de tremplin »[462] nous dit François Dagognet. L'objet est parfois ce que l'on cherche à quitter en s'élançant sur le tremplin, parfois ce que l'on cherche à atteindre. Le corps se situe dans cet espace entre-deux, où le sujet fait axe.

---

459 *Ibid.*, p. 147.
460 Andrieu Bernard, *Le corps*, Paris, édition CNRS, 2006, p. 48.
461 *Id.*
462 Dagognet François, *op. cit.*, p. 175.

Les nouvelles technologies et biotechnologies permettent justement de penser l'hybride autrement et montrent la perméabilité de la frontière homme/chose, perméabilité saisissante aujourd'hui mais qui existait bel et bien depuis longtemps. L'objet en tant que prolongement de l'homme a de tout temps été. Le corps peut être pensé dans des intrications avec la technique mais en ce qu'il loge le sujet, être conscient, être de décision et de désir, il n'est pas un objet comme les autres, ou alors « une chose qui fait sens »[463]. Du reste la question du corps ramène à la question fondamentale de savoir ce qu'est l'homme. Pour Stanislas Deprez, il est « un projet en devenir et un tissu de liens »[464].

Ce réseau de liens au centre duquel l'homme se trouve, qu'il définit et qui le définit, est une idée que l'on retrouve fréquemment et qui semble s'être développée en parallèle des évolutions technologiques des télécommunications. L'homme se caractérise de plus en plus par sa position privilégiée et décisionnelle au cœur d'un maillage réticulaire.

Il est au cœur de ce que Yves Jeanneret nomme la trivialité c'est-à-dire la création, le partage et la transmission d'*êtres culturels*. Cela a toujours existé, la communication étant à la base de toute culture, mais les supports techniques actuels modifient et augmentent considérablement les possibilités.

Ce qui s'impose, de « l'objet, plus bel objet de consommation » à l'objet communicant qui facilite la vie d'une personne handicapée, le corps est un objet de production, sur lequel il est possible d'agir.

« Depuis à peine quelques décennies, le corps est « transformable. » Il est devenu une entité « ouverte ». Le génome est décrypté. L' « intérieur » du corps est « investigué » comme jamais. Le corps est greffé, appareillé. Il ne s'agit plus de « décorer le corps », mais de le réparer, de le modeler, de le modifier… Cette production s'ancre dans la matière même du corps. Elle est une construction et un fantasme. Elle projette de mettre à distance la maladie et la mort. Au corps périssable, au corps tombeau de Platon, s'oppose désormais le corps rationnel, su, voulu, créé, libéré de la nature et du hasard »[465]. L'idée est que chacun a le corps qu'il mérite selon qu'il adopte une alimentation saine, une pratique sportive efficace, des soins adéquats.

« Dans un temps où les traditions, la religion, la politique sont moins productrices d'identité centrale, la consommation se charge de mieux en mieux d'une nouvelle

---

463 Deprez Stanislas, Lecuit Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 185.
464 *Ibid.*, p. 160.
465 Quéval Isabelle, « le corps moralisé », *Sciences Humaines*, n°195, Juillet 2008, p. 49.

fonction identitaire»[466]. La première phase de consommation axée sur la consommation d'objets, en premier lieu objets de consommation courante, électroménager, visant à faciliter les tâches de la vie quotidienne est dépassée. Tout le monde a déjà tout. L'objet, de fait, n'a plus de valeur statutaire.

La consommation tend à devenir émotionnelle, l'objet convoité est celui qui va apporter un plus de ressenti, un plus d'existence. « L'ère de l'hypermarchandise est celle qui est dominée par les prestations immatérielles et la fourniture de services »[467]. L'ère est à l'individualisation. Le sur-mesure est désormais le mot-clé d'une consommation qui vise à satisfaire les désirs de l'individu et non de la masse. « Des objets tels que le téléphone portable, le répondeur téléphonique, le congélateur, le micro-ondes, le magnétoscope ont ceci en commun qu'ils permettent aux individus de construire de manière autonome leur propre espace-temps »[468].

Les nouvelles technologies de l'information et de la communication vont dans le sens de ces demandes d'hyperconnexion permanente, de rapidité, d'immédiateté. Des situations nouvelles se mettent en place où le consommateur, en lieu et place d'objets matériels durables, va consommer, via les objets de communication, des services lui procurant sensations, émotions dans un renouvellement perpétuel qui le surprend, le fidélise voire le conditionne et jamais ne le lasse. A l'objet technique, qui peut être le corps même d'après Marcel Mauss, à l'instrument de pêche ou de chasse qui le sollicite, le progrès, qui va de pair avec l'idée de bonheur, a tendu vers une réduction de dépense d'énergie physique de la part du corps et une augmentation de l'intellectualisation des tâches, de plus en plus déléguées à la machine, dans le domaine professionnel comme privé.

« Le confort bourgeois était associé à la chaleur du *home,* aux dispositifs permettant au corps de jouir de sa plénitude. A ce modèle se juxtapose dorénavant le confort dématérialisé ou digitalisé des réseaux, un confort abstrait de communication, de rencontres et d'informations délivrées du corps sensible. Dans l'espace-temps d'Internet, ce n'est pas seulement le corps qui est mis entre parenthèses mais le traditionnel espace privé »[469]. Ce qui fait dire à Gilles Lipovetski : « Il est difficile de nier que tout un ensemble de phénomènes contemporains signale une mise en apesanteur du corps, un recul de l'ancrage corporel de l'existence »[470]. Gilles Le Breton va dans le même sens : « Le corps de l'homme des années soixante était infiniment plus présent à sa conscience,

---

[466] Lipovetski Gilles, *Le bonheur paradoxal*, Paris, édition Gallimard, collection folio essais, 2006, p. 48.
[467] *Ibid.*, p. 85.
[468] *Ibid.*, p. 116.
[469] *Ibid.*, p. 257.
[470] *Ibid.*, p. 320.

ses ressources musculaires plus au cœur de la vie quotidienne. La marche, la bicyclette(…) favorisaient l'ancrage corporel de l'existence. A l'époque, la notion d'un « retour » au corps aurait paru incongrue, difficile à saisir.

Entre-temps, l'engagement physique de l'homme dans son existence n'a cessé de décliner. La dimension sensible et physique de l'existence humaine tend à rester en jachère au fur et à mesure que s'étend le milieu technique »[471]. Pour pallier cette carence, on assiste à une « cosmétisation généralisée des signes, des objets et des corps »[472].

Après plus d'un demi-siècle de société de consommation puis d'hyperconsommation, l'homme réalise que le progrès n'a pas permis à tout un chacun d'accéder au bonheur, but essentiel. Si les objets et l'abondance n'en offrent pas la garantie, le corps « premier objet technique » le pourrait peut-être.

Cette focalisation sur le corps après plus d'un demi-siècle de société de consommation puis d'hyperconsommation, entérine une espèce de recentrage. Même si les repères traditionnels montrent du flottement, si les idéologies reculent, si les sphères publique et privée interfèrent, le corps semble une « valeur refuge », véhiculant les idéaux de bien-être et de douce intimité, même mis en scène, livré en pâture aux réseaux sociaux. Il semble qu'il y ait là une part d'utopie, comme un dernier bastion, un refuge que l'on voudrait croire possible. Et pourtant ce corps que David Le Breton qualifie de surnuméraire tant il « se transforme en objet comme les autres »[473] n'est plus comme « assigné à résidence ». Via Internet et les espaces d'immersion virtuelle, il peut, à l'envi, changer d'identité, se créer autre, s'inventer à l'infini. Il peut endosser diverses personnalités, changer de peau.

Ce corps, à l'identité variable, quel est-il s'il n'est plus « la souche identitaire de l'homme, le lieu et le temps où le monde prend chair à travers un visage singulier »[474] ? Ce besoin de revêtir des identités multiples est-il si nouveau que cela ? Les carnavals, les bals masqués, le goût pour le théâtre puis le cinéma, la littérature ne sont-ils pas des échappatoires à la pesanteur d'un corps toujours même, qui va certes vieillissant, mais sans accuser de grands écarts d'apparence, sauf accident ? N'est-il pas dans la nature humaine de s'imaginer être autre ? La vie en société ne nous impose-t-elle pas de jouer des rôles, tous les jours, selon le contexte, l'autre que l'on a en face de soi ?

---

471 Le Breton David, *op. cit.*, p. 185.
472 *Ibid.*, p. 322.
473 *Ibid.*, p. 327.
474 *Ibid.*, p. 17.

Le mot latin *persona* signifie le masque que portaient les acteurs de théâtre afin et de revêtir l'apparence de leur personnage et de donner à leur voix plus de puissance. Carl Gustav Jung reprend ce terme de *persona* en tant que masque social, c'est-à-dire le rôle que l'individu est tenu de tenir en société.

« Le corps que nous vivons n'est jamais vraiment et totalement nôtre, pas plus que la manière dont nous le vivons. L'expérience corporelle de chacun est pénétrée de part en part par autrui et la société comme source, organe et support de toute culture. En quelque façon et paradoxalement, c'est toujours plus ou moins cette société qui se regarde, s'éprouve et agit sur elle-même par le moyen du corps vivant que je lui offre et dont elle permet la naissance, la croissance, l'éducation, la conservation et l'épanouissement »[475].

De même que lorsqu'il s'agit de l'objet, l'art à propos du corps nous propose un discours qui présuppose les précédents, le scientifique, le social, le communicant mais avec ce décalage qui lui est propre et qui lui confère une acuité et une pertinence particulières. Il est tout naturel que l'art interroge ce corps, qu'il interroge du reste depuis toujours, mais davantage encore du fait de son évolution accélérée depuis les années soixante, des changements sociétaux, idéologiques, politiques et des répercussions que cela a eu sur lui.

Les représentations de plus en plus nombreuses de corps, souvent extrêmes, dans l'art actuel sont l'aboutissement d'un changement de points de vue sur le corps du modèle, de l'artiste et du spectateur qui depuis un siècle « participe » à l'élaboration en tant que telle de l'œuvre d'art.

Ces représentations ont aussi leur origine dans l'iconographie chrétienne et ses nombreuses représentations de l'Homme de douleur dont le polyptique de Grünewald est exemplaire. Il est tout naturel que l'art interroge le corps car l'art a la possibilité de révéler le corps en ce qu'il se positionne dans l'écart, dans la faille, entre le corps et son image ou plutôt ses images qu'elles soient sociales, intimes, conscientes ou inconscientes.

Pour Maurice Merleau-Ponty[476], si l'œuvre d'art peut nous parler du corps c'est que l'œuvre et le corps fonctionnent en partie de façon similaire. L'œuvre est une sorte d'individu qui se déploie dans le temps et dans l'espace. Le corps donne du sens à notre rapport au monde, l'œuvre d'art donne accès à des mondes sensibles.

---

[475] Bernard Michel, *Le corps*, Paris, édition du Seuil, 1995, p. 139.
[476] Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, édition Gallimard, 1945.

A l'encontre de la transparence heureuse que l'on voudrait nous faire accroire, l'art représente, ou présente dans nombre de performances, le corps non comme une unité mais comme un espace, un lieu déchiré par l'image même qu'il n'atteindra pas, celle du corps idéal. Le corps est présenté/représenté sous de multiples aspects depuis les travestissements et tonsures de Marcel Duchamp. Que ce soit le corps-outil, le corps-pinceau d'Yves Klein, le corps-sculpture vivante d'Urs Lüthi, le corps martyrisé de Gina Pane, le corps-seconde peau de Nicole Tran Ba Vang, le corps mort d'Andres Serrano ou le corps technologique amplifié de Stelarc, le corps interroge et est interrogé. Certains artistes utilisent le corps ou l'objet « en négatif », marquant leur travail de l'absence, du manque.

L'objet invisible d'Alberto Giacometti est emblématique de cette absence, ici de l'objet, si présente : l'objet qui n'est pas là semble pourtant tenu, caressé par les mains du personnage féminin stylisé.

Quant à Yves Klein, son exposition du « *Vide* » en 1958 et ces *Cessions d'immatériel* en 1959 notamment, corroborent sa fascination pour l'immatérialité sous toutes ses formes.

Plus près de nous, Rachel Whiteread créent des moulages de pièces d'habitation, de meubles, comme de l'intérieur. Elle saisit l'empreinte de l'intérieur d'une baignoire, d'un carton ou du dessous d'une chaise jouant de l'opposition présence/absence dans le cadre d'un travail axé sur la mémoire/l'oubli. « L'allègement et la sublimation du matériau, son amenuisement jusqu'au rien recouvrent tout un pan de l'art contemporain »[477].

C'est Marcel Duchamp, l'inventeur du ready-made, l'homme qui confère à l'objet un statut à part entière dans l'histoire de l'art, c'est Marcel Duchamp qui, en 1919, pose les prémices de l'art corporel, avec sa *Tonsure en forme d'étoile* photographiée par Man Ray. Qu'importe le sens de cette tonsure, infestation de poux ?, geste anti-clérical ou résolument dada ?, hommage à Guillaume Apollinaire ?, elle fait du corps le support privilégié. Le corps, au moins tout autant que l'objet, est au centre des préoccupations de Marcel Duchamp. Ses machines, célibataires ou broyeuses de chocolat, omniprésentes sont autant de mécaniques du corps. Le *Nu descendant un escalier,* 1912, engage la production duchampienne dans un érotisme, ici de nudité, que l'on retrouve tout au long de l'œuvre avec *La mariée mise à nu par ses célibataires, même,* 1915-1923, rouages complexes de mécanique et de désirs, *Etant donnés 1/La chute d'eau, 2/ Le gaz d'éclairage,* 1946-1966, où le spectateur dans un rôle de voyeur scrute par un trou dans une porte le corps nu d'une jeune femme, l'*Objet-dard,* 1951, la *Feuille de vigne femelle,* 1950, et le *Coin de chasteté,* par exemple.

[477] Mèredieu Florence (de), *op. cit.*, p. 572.

Un autre aspect de l'œuvre de Duchamp est celui de ses travestissements. Il se fabrique un personnage, un alter ego féminin qu'il nomme *Rrose Sélavy,* qui a contribué et à faire de la vie de Duchamp une œuvre d'art et à susciter de nombreux discours.

L'objet, la machine, le corps sont intrinsèquement liés dans le travail de Marcel Duchamp, à un moment où l'industrialisation de masse est en plein essor et avec elle tout un cortège de questions quant à l'originalité de l'objet d'art, l'objet en série, la place de l'homme et la question du corps dans une société marchande et machinique.

C'est aussi le temps du premier conflit mondial et la question du corps, corps pensant ou chair à canon, marqué à la fois par le désir et par la mort, apparaît inévitable. Si le corps a de tout temps été dans l'histoire de l'art sujet essentiel et fort représenté, ce qui change avec Duchamp réside en ce qu'il n'est plus *re*présenté mais présenté. De la même façon que l'objet, nous l'avons vu ne représente plus mais présente voire présentifie, le corps est support, matériau de l'œuvre. Le corps est l'œuvre.

Au Japon, le groupe Gutaï sera sans doute l'un des premiers à faire de l'art corporel, c'est-à-dire utiliser le corps en tant que support de création, dans des mises en scènes diverses, où le temps de l'action, éphémère, sera conservé et transmis par le biais de clichés photographiques et de films.

La notion d'art corporel va de pair avec une médiatisation différente, du fait que le corps est l'œuvre et que l'œuvre se constitue en un temps et un espace définis. Une fois l'action, la performance terminées, en subsistent des traces : mémoire chez le public ayant participé à l'événement, notes laissées par l'artiste, clichés pris sur le vif, diffusés et conservés.

L'*Action painting* de Jackson Pollock, dans les années cinquante, peut être assimilé, par son implication gestuelle forte, sa « validation » photographique par Hans Namuth, comme dans la mouvance de l'art corporel.

Les *Anthropométries* d'Yves Klein sont des empreintes laissées par des corps recouverts de pigments bleus IKB ou parfois exécutées par combustion, avec du feu. Les modèles, dont le corps est enduit de peinture, exécutent, en public, les consignes dictées par Yves Klein : les corps se frottent, glissent, éclaboussent une grande toile. Le corps est utilisé en tant que pinceau vivant. L'empreinte laissée sur la toile s'apparenterait à de la figuration, consacrant une sorte de retour à la figure, si l'écart entre sujet, objet et médium était maintenu. Ne l'étant pas, l'empreinte est du côté de la présentation davantage que de la représentation. Le corps est l'œuvre. D'autant que les photographies et films attestent d'une espèce de mise en abyme qui enregistrent le dispositif de création où le sujet, l'objet et

l'œuvre faisant corps ne font qu'un. Piero Manzoni, en 1961, dans une recherche bien différente de celle d'Yves Klein, utilisera le corps comme n'importe quel objet ready-made, qu'il s'approprie en le signant.

Michel Journiac et Gina Pane, en France, donnent à l'art corporel une dimension dramatique nouvelle. Leurs actions, en public, sont précisément orchestrées et destinées à faire réagir viscéralement l'assistance. Le corps est ici soumis à des mutilations, martyrisé et poussé dans ses limites. Une dimension rituelle qui tend à une certaine sacralisation apparaît, nous en parlerons dans la troisième partie.

La *Messe pour un corps,* 1969, simule une cérémonie religieuse au cours de laquelle Michel Journiac officie et fait communier le public avec du boudin réalisé avec son propre sang.

Gina Pane dans *Action sentimentale,* 1973, tient un bouquet de roses rouges dont elle retire les épines qu'elle s'enfonce dans l'avant-bras, laissant couler un filet de sang. Elle s'incise ensuite la paume de la main avec un rasoir. Son bras devient alors fleur : la blessure de la main symbolise les pétales et celles de l'avant-bras, la tige. Elle renouvelle l'expérience avec des roses blanches. Le corps est considéré par Gina Pane dans son acception matérielle. Cet aspect-là est totalement mis en avant, à la fin des années soixante-dix, dans la dernière partie de son œuvre, les *Partitions.* La matérialité corporelle s'incarne alors dans des matériaux tels le bois, le fer, le verre.

Ces rituels sanglants seront renouvelés et exacerbés chez les actionnistes viennois dont Hermann Nitsch qui proposent des performances, sortes de rituels païens, qui feront scandale. La surenchère d'hémoglobine n'est pas le point qui nous intéresse mais l'intérêt accru pour le corps en cette période qui coïncide avec la société de consommation, la culture mass-médiatique et le narcissisme généralisé.

L'idée d'un corps sur mesure, d'un corps que l'on peut utiliser, créer, à l'envi, idée due aux progrès médicaux tout au long du XXe siècle qui tendent à libérer le corps de la douleur et de la maladie, cette idée qui traverse la société intéresse également l'art.

Dans le même temps, la réification du sujet dans une société capitaliste qui le considère sur le seul plan de la rentabilité, confère à l'individu une place pas forcément valorisante. Le corps, sur le plan physique ou identitaire, se heurte à un contexte nouveau auquel il doit s'adapter ou s'opposer. Ce repositionnement de l'individu est d'autant plus difficile que ce qui faisait cadre, se délite. Peu ou plus de projets sont fédérateurs et l'individualisme est roi. Les communautés qui se créeront via Internet et les réseaux sociaux semblent davantage un groupement

d'individualités revendiquant clairement leurs différences qu'un groupe uni et porté par un projet commun.

Les possibilités nouvelles qu'offrent la science et la médecine au corps, susceptible d'être transformé, amélioré, manipulé associées au désir d'un corps sur mesure, augmenté, dans un contexte où le corps est à la fois plus bel objet de consommation et plus rentable objet de production modifient la perception que l'on en a et ce que l'on attend de lui. Le corps devient matière à s'inventer soi-même. L'idée bien présente tient à l'affirmation de « ceci est mon corps », parfois corrélé à la religion et au sacré mais plus souvent soutenue par le désir d'autoproduire un corps idéal.

Orlan soumet son corps à toutes sortes de modifications depuis des années, par le biais d'interventions chirurgicales filmées. Elle a commencé son travail d'artiste dans les années soixante dans l'espace urbain, qu'elle arpentait et qui lui servait de mesure quant à la relation entre le corps et l'architecture. C'est donc par l'intermédiaire de l'espace public, rues et institutions, qu'Orlan en vient à cerner au plus près la problématique qui l'intéresse, le corps. Il devient dès lors support et matériau de base de tout son travail et par là même ce corps, d'intime devient public. Il interroge l'espace, il interroge le temps, les normes et les pressions imposées par la société.

Gina Pane, Denis Oppenheim, artistes corporels ont également commencé en inscrivant leur travail dans l'espace, dans la nature. Puis, ils en sont venus au corps, comme en une sorte de rapprochement au plus près, au plus juste, au corps à corps.

Le baiser de l'artiste est emblématique de l'œuvre d'Orlan et du contexte socio-économique dans laquelle elle s'inscrit. Lors de la Fiac, en 1977, Orlan se met en scène, assise derrière l'image d'un buste nu et, tel un distributeur automatique, donne un baiser à qui introduit une pièce de 5 francs dans la fente prévue à cet effet, entre le seins. La femme objet, l'artiste face au commerce de ses œuvres, c'est ce que figure Orlan avec ce *Baiser* automatique, de manière directe et assez premier degré. Dans une analyse plus en profondeur, elle nous donne à voir les rouages, le mode de fonctionnement de la société dans laquelle nous vivons.

Jean Oury dans *L'objet chez Lacan* traite de l'objet a, qui a trait au désir donc au manque, et le relie à l'objet de consommation. « Dans la société, il y a une charge écrasante d'objets de consommation, c'est-à-dire d' « objets » de demande qui étouffe complètement la problématique du désir et de son objet. Ce qui est dominant dans la relation consommatoire, étatique, banale, c'est une prévalence au niveau de la demande ; non seulement il s'agit de satisfaire la demande, comme on dit dans le commerce, mais surtout de la susciter. Il y a une énorme

confusion entre besoin, demande et désir »[478]. Jean Oury insiste sur le fait que ce que l'on nomme besoin, sur le plan commercial, donc ce qui est nécessaire « est en réalité une demande, laquelle est présentée comme désir »[479]. Dans la société de consommation, le droit à la jouissance de l'objet devient parfois un devoir, relayé par la publicité. « « Le disque que vous devez absolument avoir » ou « Si vous n'achetez pas les couches Truc, vous êtes une mère qui ne mérite pas de l'être parce que vous ne voulez pas que votre bébé ait les fesses au sec ». On vous indique quel objet vous devez vouloir. Tout ceci sert à masquer le désir et c'est apparemment bien plus confortable ! »[480]

A partir de 1978, Orlan se prêtera à de nombreuses opérations chirurgicales afin de faire son *autoportrait,* selon ses termes, c'est-à-dire en se créant un visage sur mesure en utilisant les techniques contemporaines. Le corps est alors un « ready-made modifié »[481]. « Orlan échappe au marché, aux lois capitalistes qui proposent puis imposent une allure particulière, des canons, des modèles, des articles fabriqués de toutes pièces pour solliciter et créer une demande de mise en conformité avec ces artefacts avant de mettre en œuvre ce qu'il faut de marché et de libre-échangisme pour satisfaire ces besoins aliénants. Les corps devenus des marchandises sont produits par le pouvoir dominant qui est aussi celui des hommes. L'usage classique de la chirurgie esthétique est un auxiliaire de ce pouvoir-là. Et Orlan veut mettre cette technique au service d'une certaine idéologie, d'autres présupposés éthiques, féministe en l'occurrence »[482].

A la différence de Gina Pane, qui utilise la blessure comme moyen de communication, d'ouverture à soi, à l'autre, mémoire du corps, Orlan ne recherche pas la douleur, telle une butée sur laquelle saisir les limites du corps, de soi, de l'autre. Sans doute y a t-il également une dimension sacrée chez Gina Pane qui pense la douleur comme Rédemption, dimension absente chez Orlan que le corps n'intéresse qu'en tant que modifié et « lieu de débat public [483]» ; « L'art charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du Verbe qui se fait chair au profit de la Chair faite Verbe[484] ». Prendre le contrepied, c'est encore tenir compte de l'impact de la religion chrétienne sur le corps. Ces pratiques artistiques ancrées, voire encrées, dans la chair sont implicitement liées à la religion ou au moins au sacré et au rite.

---

478 Oury Jean, « L'objet chez Lacan », www.revue-institutions.com/articles.
479 *Id.*
480 *Id*.
481 Orlan, « Manifeste de l'art charnel », www.orlan.eu
482 Onfray Michel, « Esthétique de la chirurgie », *Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste*, Paris, édition Grasset, 1996, p. 350.
483 Orlan, *op. cit.*
484 *Id.*

Le corps, objet artistique, support et matériau, œuvre et discours sur l'œuvre, communique directement et ne laisse guère d'écart entre soi et l'autre, entre soi et soi. C'est aussi la façon d'envisager l'œuvre d'art qui change : la fonction scopique, sur laquelle s'est édifiée toute l'histoire de l'art d'Occident, est reléguée au profit d'autres fonctions haptique, sonore, gustative…

L'artiste Rebecca Horn montre, au moyen de prothèses, cette quête de l'artiste de sensations autres et amplifiées ainsi que l'entrave que représente le corps. De la performance, il reste des mots, des notes de l'artiste, les commentaires du public ou des critiques. L'image, le film, sont la pellicule, la peau sur laquelle s'inscrivent ces traces, ces empreintes, sortes de suaires. Si les actions de l'art corporel sont aussi violentes et sanguinolentes, cela tient peut-être aussi au fait qu'hormis un nombre restreint de personnes ayant assisté à l'événement en direct, les autres n'en recevront qu'un succédané, l'image. Et cette image perd de sa force par la distance même qui la constitue et qu'elle implique.

Avec Orlan, il semble qu'aient été atteintes certaines limites de cette forme d'art. Sur le plan physique d'abord, sur le plan contextuel aussi : l'art corporel illustre, dénonce une époque particulière, celle de la société d'abondance, où le trop d'objets finit par créer un moins de sujet. Le corps est le dernier bastion, la place forte d'où les artistes peuvent, avec une longueur d'avance et un point de vue singulier, tirer des sonnettes d'alarme. Ce qui ne signifie pas que le corps est, par la suite, évincé de la scène artistique mais la façon dont il est appréhendé et traité est différente.

Car est différente la période qui voit se développer les technologies numériques, Internet et l'ère de la communication. Les environnements virtuels et interactifs ouvrent un nouveau champ de possibles. Le corps ne peut plus être appréhendé de la même façon. Là où il était considéré dans et par sa matérialité, sa singularité et son histoire, il va tendre à se faire lisse et effacé pour mieux goûter aux paradis artificiels de la virtualité qui lui offrent le don d'ubiquité, l'affranchissement des contraintes spatio-temporelles, l'amplification des sensations et la multiplication d'identités grâce aux avatars. Nous sommes aux antipodes des performances de Gina Pane ou Orlan.

« Monde fictif. Sans chair. Sans tripes. Il fut un temps où l'image, parfois, se mettait à saigner. Image vivante. Troublante en raison de sa vividité. Aujourd'hui ce qui s'avère troublant, c'est inversement le fantasme de l'ectoplasme, du fantôme. De ce qui n'est, à la limite, plus même un fantôme mais juste un squelette ou une coquille vide : *« No ghost, just a shell »,* comme le dit si justement le titre du projet artistique collectif parrainé par Pierre Huyghe et

Philippe Parreno autour du personnage d'Ann Lee »[485], produit d'une agence japonaise, sorte de logo qui peut devenir personnage de bande dessinée, icône publicitaire, que les artistes ont acheté sous forme de fichier informatique. En ce personnage, muet et sans histoire, peut se projeter toutes sortes de fictions. Ce qui intéresse Pierre Huyghe et Philippe Parreno c'est qu'Ann Lee, par le biais du récit, dépasse sa fonction de simple produit marketing et devienne un lieu d'échanges et de communication. L'enveloppe vide s'emplit alors de mots, de projections, de relations.

Le corps peut aussi être augmenté. Il peut être autre. Il peut, à l'infini, s'inventer des histoires et des vies et flotter dans une enveloppe charnelle, un espace-temps sur-mesure et non arrimé à une réalité contraignante et limitée. « Les dioramas du XIXe siècle procuraient déjà au spectateur l'illusion du mouvement. Aujourd'hui s'ajoutent d'autres illusions des sens, comme celle du toucher. Car on a bien affaire à un montage d'illusions. Il s'agit strictement de tromper et leurrer les sens. Ce qui conduit somme toute à renouer avec les mirages, fantasmagories et *deus ex machina* du XVIIe siècle »[486].

L'homme contemporain n'est plus dans la *caverne* dont parle Platon dans le livre VII de *La République.* Il est dans un *Cave* (*cave automatic virtuel environment*), un environnement de réalité virtuelle immersif, composé de plusieurs écrans qui forment plus ou moins complètement un cube. Les illusions ont la vie dure et, de même que, nous l'avons vu plus haut, le désir est plus commode à vivre lorsqu'il se fait passer pour un besoin, le monde sensible est peut-être plus confortable que le monde intelligible.

L'exposition *Futuréalismes* d'Electronic Shadow au musée Granet d'Aix-en-Provence (Décembre 2010-Avril 2011), exposition d'art numérique composée d'installations immersives proposait au public des environnements entre réel et virtuel, qualifiés par les artistes de « réalités hybrides ». La déambulation fluide dans des espaces sonores, susceptibles d'interactions, à la mobilité incessante immerge le *spectacteur* dans un monde à la fois ici et maintenant et dans un monde projectif. Ici, avec ce type de dispositif, c'est le corps du spectateur qui est en jeu, soumis à un environnement sensoriel et qui déclenche, ou pas, les événements le long de son parcours.

Ce pouvoir du public, Stelarc l'utilise totalement dans *Ping Body,* 1995 : son corps est connecté à Internet et actionné par les usagers.

Albertine Meunier, en 2009, crée *L'Angelino,* sur le concept des boîtes à musique kitsch sur lesquelles un petite danseuse, que l'on remonte mécaniquement, se

---

485 Mèredieu Françoise (de), *op. cit.*, p. 620.
486 Mèredieu Françoise (de), *op. cit.*, p. 450.

met à danser. *L'Angelino,* connecté à Internet, s'anime lorsque le mot « ange » passe sur twitter. Objets et corps soumis à l'aléatoire des flux d'Internet montrent une autonomie qui échappent à leurs créateurs mêmes.

Stelarc, depuis les années quatre-vingt, explore les possibilités corporelles et tente de les augmenter grâce aux technologies nouvelles. Pour Stelarc, le corps est obsolète. « Je pense que l'évolution arrive à son terme lorsque la technologie envahit le corps humain. Aujourd'hui la technologie nous colle à la peau, elle est en train de devenir une composante de notre corps –du portable au cœur artificiel ; c'est pour moi la fin de la notion darwiniste d'évolution en tant que développement organique sur des millions d'années, à travers la sélection naturelle. Dorénavant, avec la nanotechnologie, l'homme peut avaler la technologie. Le corps doit donc être considéré comme une structure. C'est seulement en modifiant l'architecture du corps qu'il deviendra possible de réajuster notre conscience du monde. Ce que je préconise, ce n'est pas d'adapter l'espace à notre corps mais au contraire de remodeler notre corps »[487].

Des *Suspensions* des années quatre-vingt où il suspendait son corps à des dizaines de mètres du sol par des crochets plantés dans sa peau, à l'*Exoskeleton* des années deux mille, prothèse géante à six pattes, Stelarc fait du corps l'interface homme-machine. Son approche artistique, bien que spectaculaire, n'est pas isolée.

Lukas Zpira considère également le corps comme quelque chose d'archaïque. A la recherche d'une esthétique nouvelle, plus en adéquation avec le monde technologique dans lequel il vit, l'artiste marque sur sa peau avec des scarifications, piercings et autres tatouages, son intériorité. Ce marquage, cette « écriture » sur la peau est également considérée comme un excellent moyen de communication. Le vœu de Lukas Zpira serait d'avoir un disque dur implanté.

Les corps de Stelarc et de Zpira sont des corps outils, des corps techniques, proches des cyborgs dont Stelarc pense du reste qu'ils existent depuis toujours. Ce qui revient dans leurs propos est la notion de peau dont Paul Valéry[488] disait qu'elle est ce qu'il y a de plus profond en l'homme. Didier Anzieu dans *Le moi-peau,* concept forgé dès 1974, montre les différentes fonctions de la peau dans la constitution physique et surtout psychique du nourrisson. François Dagognet, en 1998, dans *La peau découverte*[489] prend comme postulat que le contenant ne doit pas être séparé du contenu. La peau est une surface d'inscription des rides, traces, marques, tatouages, scarifications. Elle est l'enveloppe du corps mais elle

---

487 Stelarc, Digital Art, Paris-Berkeley, 2002-2006, www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm
488 Valéry Paul, *L'idée fixe*, 1932, réédition Gallimard, collections « Idées », 1966.
489 Dagognet François, *La peau découverte*, Paris, édition Les empêcheurs de tourner en rond, 1998.

réfléchit l'intérieur. Elle est lieu de l'apparaître, elle donne à voir mais aussi à toucher. Elle fait lien avec ce qui l'entoure, l'autre et le monde.

Pour Stelarc, la technologie nous colle à la peau, cette même peau qu'il perce et suspend des heures durant.

Pour Lukas Zpira, la peau permet des transformations externes qui expriment des modifications internes. Il inscrit dans cette peau, tel un parchemin, les modifications qu'il veut lui faire subir pour parvenir à un idéal, au plus proche de l'idée qu'il se fait de lui-même. « Je me sers de ma peau comme d'un mémo, pour me souvenir qui je suis, où je veux aller, mais aussi pour communiquer avec mon environnement »[490].

Le corps est obsolète mais la fine pellicule qui le sépare tout en le maintenant au monde, qui le replie sur lui-même tout en faisant lien avec l'autre, la peau reste l'interface nécessaire et essentielle. Elle est interrogée par de nombreux artistes. La question de sa représentation, le rendu de la carnation, fut un point essentiel de la recherche picturale.

Aujourd'hui, la peau est un thème récurrent chez de nombreux artistes. La peau comme surface sensible, que l'on mutile, que l'on scarifie, que l'on considère comme moyen de communication. La peau, mémoire du corps et du sujet, objet d'écriture, la peau parchemin de Gina Pane ou Lukas Zpira.

Chez Nicole Tran Ba Vang, qui travaille la photographie numérique, le travail sur le corps passe également par la peau. Comme le corps était utilisé en tant que matériau malléable, c'est la peau qui, ici, permet d'interroger le corps et ses limites, l'être et le paraître. Elle « effectue de curieuses (et fort esthétiques) « greffes de peau », suturant la peau de ses modèles féminins de multiples coutures, tresses, fermetures éclair, etc [491]».

Venant du domaine de la mode, Nicole Tran Ba Vang intitule ses séries photographiques *Collections* et transpose les éléments de cet univers de l'éphémère et du paraître dans le domaine plastique. L'aspect « seconde peau » des vêtements de chair dont elle habille ou déshabille ses modèles déstabilise. Ainsi, la femme, de dos, qui délace un corset dont on ne sait s'il est sa chair véritable ou un vêtement ou bien celle qui enlève un top représentant des seins dont on ne sait s'ils sont siens ou leur image.

Il y a du Magritte dans cette esthétique qui bouscule l'ordre des choses et de la représentation, le Magritte de *La condition humaine,* 1935, où l'on ne sait pas où

---

[490] Lechner Marie, « Le corps hacké de Zpira », *Ecrans*, *Libérations.fr*, 12 Octobre 2007.
[491] Mèrediau Florence (de), *op. cit.*, p. 621.

est le tableau où le paysage. Le réel et le factice s'entremêlent. L'ajout de chair, cette seconde peau, fait du vêtement une sorte de prothèse qui permet à l'individu de se mouler dans le rôle que la société attend de lui.

La peau est ici « comme une prothèse issue des technologies de l'image numérique pour un corps totalement désincarné et dématérialisé par les outils virtuels »[492]. La photographie numérique qui lisse, retouche, trafique l'image joue parfaitement le jeu de cette ambiguïté et correspond à une esthétique actuelle désireuse de ce côté sans aspérité, évanescent, désincarné.

Si la chair s'expose dans l'art, elle se surexpose dans la société, dans la publicité, les clips, les films. « Les images qui nous sont offertes sont retouchées, truquées et donc manquent en réalité cruellement de « corps ». Elles sont la transcription de son effacement dans une société où il est de moins en moins sollicité, en dehors de sa vocation de signe. Il devient à la fois un lieu de contrôle de la société sur les individus par le biais des normes et des produits de consommation, et un lieu de contrôle de l'individu sur le monde : il ne peut s'en rendre maître qu'en dominant son propre corps »[493].

Là encore, le plus de corps renvoie à un moins de chair au sens de chair vivante et désirante. Le corps est une sorte d'enveloppe vide. Les modèles de Nicole Tran Ba Vang ne sont pas des êtres de chair mais des images de papier glacé, à l'instar des portraits numériques d'Oleg Dou. Ce jeune artiste russe questionne le visage humain ou plutôt l'identité post-humaine. Ses portraits, à l'esthétique extrêmement soignée, exposent des visages transparents, qu'aucun sang n'irrigue, au regard qui transperce. La chair est effacée, niée et le résultat glacial. Affleure dans ces visages de porcelaine une effrayante fragilité. Certains sont marqués de traces de celles que fait un chirurgien avant d'opérer, de taches, blessures ou maladies.

Les sculptures de Ron Mueck, à base de silicone, sont d'un incroyable réalisme et les changements d'échelle subis par ces corps géants provoquent un choc. Là, la chair est au contraire montrée dans toute sa triste réalité. Rien n'est gommé, tout est donné à voir, la femme qui accouche ou l'obèse accroupi dans un coin. Le clivage avec la réalité est, malgré l'hyperréalisme, patent : les dimensions choisies font de ces personnages des personnages de fiction.

Les artistes de l'art biotechnologique envisagent le corps et l'humain d'une manière encore différente. SymbioticA, centre australien en arts biologiques,

---

[492] Baron Denis, *La chair mutante : fabrique d'un post-humain*, Paris, édition Dis voir, 2008, p. 61.
[493] Tissier-Desbordes Elisabeth, « Le corps hypermoderne », *Art contemporain et identité*, arteidentite.wordpress.com

propose une approche artistique des sciences biologiques : des laboratoires miniatures de culture cellulaire sont installés dans des lieux d'exposition.

«Le centre a vu défiler plus de soixante résidents aussi prestigieux qu'avant-gardistes venus s'initier à la manipulation de la vie, culture de tissu, biologie moléculaire, ingénierie génétique et projets écologiques. Des artistes pour la plupart, mais aussi des philosophes, des géographes et de plus en plus d'architectes et de designers. Pour toute personne travaillant sur les problématiques du vivant, SymbioticA est devenu un lieu de passage incontournable. Orlan, (…) y a développé son manteau d'Arlequin fait de peaux de différentes couleurs en Octobre 2007 (…) Stelarc y a cultivé sept oreilles miniatures à partir de cellules souches»[494].

Art Orienté Objet interroge également le vivant, par le biais d'installations, de performances, de vidéos, en croisant les disciplines telles l'ethnologie, l'ethnopsychiatrie, la biologie. Le recyclage est une notion essentielle de leur travail dont participent même les idées éprouvées : il s'agit alors de *Ready-thought. La part animale,* 2011, propose une vision autre qu'anthropocentrique : l'artiste se fait injecter du sang de cheval comptabilisé puis va communiquer avec l'animal. Cette performance d'art biotechnologique se fait avec l'aide de chercheurs en biologie et en éthologie.

Eduardo Kac, bioartiste, a créé *Alba,* 2007, emblématique de cette forme d'art. Il s'agit d'une lapine transgénique et fluorescente. Au-delà des expériences biotechnologiques, ce qui intéresse Kac c'est ce qui est communiqué. L'objet est pérenne, l'expérience éphémère mais au plus près du corps. La matérialité de l'objet artistique est délaissée au profit d'un lien corps/biotechnologie et du discours qui préside en amont comme en aval à la réalisation de l'œuvre.

Dans *Corps étranger,* 1994, Mona Hatoum nous montre le corps d'une manière encore différente : par l'intérieur. Le corps est montré dans ce qu'il a de plus intime par une caméra endoscopique qui en filme l'intérieur et l'extérieur. Le film est projeté sur le sol d'une petite pièce circulaire où l'on accède par deux étroites portes. Le rythme cardiaque emplit l'espace. L'intrusion dans l'intimité fait du spectateur un voyeur. « Par ailleurs *Corps étranger* renvoie à la notion de surveillance et à la corrélation entre regard et pouvoir, principe largement développé par Foucault[495] » et que nous avons mentionné plus haut, avec l'exemple du panopticon de Bentham.

---

494 Lechner Marie, « le corps, cet obscur objet du délire », 28 Novembre 2009, www.liberation.fr/culture

495 Baumgarten Frédérique, « Corps étranger », Mona Hatoum, www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp

La question du regard est récurrente et dans l'histoire de l'art, évidemment dès la question du point de vue unique et de la mise en perspective, et plus encore en art contemporain, où le spectateur peut définir son propre point de vue. L'œuvre de Marcel Duchamp, *Etant donné 1/La chute d'eau, 2/Le gaz d'éclairage* est encore une fois pionnière : le spectateur regarde par un trou dans une porte un corps féminin nu. La gravure, *Le portillon* d'Albrecht Dürer, en 1525, qui illustre le perspectographe, outil d'aide à la perspective, où l'on voit un modèle féminin poser derrière le dispositif rappelle curieusement *Etant donné 1/La chute d'eau, 2/Le gaz d'éclairage.* Chez Dürer, l'intention est évidemment différente de chez Duchamp, mais dans les deux cas, la femme, dans une position similaire, est soumise à un dispositif spéculaire.

Annie Sprinkle, en 1989, dans la performance *Post-Porn modernist,* invitait le public à regarder le col de son utérus avec un speculum. « L'artiste, totalement maître de l'exhibition de son corps, déplace les tabous du conformisme et les hypocrisies qui vont de pair : allant plus loin que *l'Olympia* de Manet, Sprinkle soutient le regard du spectateur en lui opposant celui qu'elle pose, de l'intérieur, sur sa sexualité »[496].

Ce n'est plus le paraître qui est ici questionné mais bien les questions éthiques et philosophiques qui ont trait à l'humain. Car l'art contemporain nous parle également d'organes, détachés du corps qui les contient, les organes d'un corps en kit, celui-là même dont la science parle. Ce corps en pièces détachées serait réparable, chaque organe défaillant pouvant être remplacé par un neuf.

Urs Fischer expose différents orifices corporels, détachés de leur fonction, en quelque sorte décorporés.

Daniel Joseph Martinez dans *Self-Portrait #9* se représente l'abdomen ouvert tenant ses tripes dans les mains. L'intérieur, ce qui d'ordinaire est dissimulé à l'intérieur du corps est donné à voir.

Dans le même temps, nous le verrons, le cadre de l'art s'élargit esquissant le mouvement inverse : les artistes cherchent à faire pénétrer dans ce cadre le plus possible d'extérieur.

Le corps, qu'il soit appréhendé par la mise à l'épreuve, la souffrance, en tant que surface, par la peau, en tant que contenant, par les techniques médicales qui permettent de voir, de jeter un œil, à l'intérieur, ou bien en tant qu'entité expérimentale disjointe, par la génétique ou les biotechnologies, le corps est considéré en tant qu'objet. Le corps est au plus près du sujet qui peut néanmoins

[496] O'Reilly Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, édition Thames & Hudson, 2010, p. 23.

en faire son lieu d'expérience privilégié. Et le corps est corps parlant, traversé par le langage.

La notion de communication est fort présente dans la volonté des artistes qui utilisent le corps en tant que matériau, des artistes corporels aux bioartistes. Le message, c'est le medium. Le corps est vecteur d'une parole intrinsèque, celle-là même qui fait du corps, le parchemin, le mémo dont parle Lukas Zpira à laquelle s'ajoute le discours de l'artiste. De même que l'objet contient un indicible, un insaisissable constitutif, essentiel et qui pourtant toujours échappe, ce que l'homme a déposé en lui de désir, le corps participe de cette même évidence qui se dérobe, de cette présence indéniable et pourtant si pleine de vide et d'absence.

Plus que jamais, en ce début de XXIe siècle, le corps, auquel on voue tant de soins, ce corps que l'on adore, que l'on muscle, sculpte, nourrit sainement, repose, relaxe, ce corps tend à se transformer, à devenir autre. Un robot ? Un cyborg ? Un post-humain ? Un trans-humain ?

Et la question qui se pose n'est pas tant de l'ordre d'une définition de ces termes « scientifictionnels », ou peut-être pas, mais d'une définition de l'humain.

« Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps à travers le symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. Et le traitement social et culturel dont celui-ci est l'objet, les images qui en disent l'épaisseur cachée, les valeurs qui le distinguent nous parlent de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une société à une autre. Parce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent »[497].

L'objet est, était fabriqué de main d'homme. Aujourd'hui, le corps semble en passe de l'être aussi. Les jambes de bois et autres prothèses bricolées ont toujours existé. C'est l'intrusion de la technologie qui aujourd'hui fait la différence. L'objet, nous l'avons vu, se dématérialise.

Dans le domaine artistique, depuis un siècle, l'objet, tout d'abord manufacturé, a envahi le devant de la scène, a modifié le rôle du regardeur, a généré un discours d'autant plus présent que l'objet tendait à disparaître, et est devenu objet d'art.

Du corps à l'objet, de l'objet au corps, les va-et-vient sont une constante ; ils vont et viennent du rêve à la réalité. De l'automate de Vaucanson (1735) à *L'homme-machine* de La Mettrie (1748), au *Traité des sensations* (1754) où Condillac imagine une machine douée de sens, aux *Principes de mécanique cérébrale*

[497] Le Breton David, *op. cit.*, p. 10.

(1879) de Charles Cros où il utilise des inventions cinétiques pour démontrer comment fonctionne en l'homme les organes de perception à la *Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes* de Marcel Duchamp qui dénonce la complexité de l'activité sexuelle, ce sont autant de désirs de soumettre le corps à une perfection idéalisée représentée par la machine.

L'objet industriel nous permet d'appréhender l'objet en tant qu'il libère l'homme de certaines taches ou qu'il les lui facilite. Cet objet peut également, de par son mode même de production, asservir l'homme. Là, le design intervient. Il est une autre façon de concevoir, intellectuellement et pratiquement, l'objet.

Dans sa pratique artistique, l'objet ne permet-il pas la jonction de toutes ces approches, fonctions, acceptions voire philosophie de l'objet ? Sa pratique n'est-elle pas exemplaire d'une espèce de point de ralliement où l'objet serait tout à la fois le problème et sa solution, la machine et le corps, le rêve et la réalité en une approche qui serait à la fois sensible et pragmatique, poétique et pratique, critique et utopique, au plus près du réel ? D'autant que cet objet, au sein d'une ère numérique où réel et virtuel sont parfois difficilement discernables, cet objet ramène au réel.

Nombre d'artistes travaillent sur la réalité augmentée qui est en passe de devenir une réalité quotidienne. Les téléphones portables multi-fonctions, les Google glasses sont autant d'objets qui interviennent, ou vont prochainement intervenir, dans notre vie de tous les jours et en bouleverser les caractéristiques et les données.

Cette notion de réalité augmentée se corrèle à l'abolition des frontières des espaces privé et public. La traçabilité à laquelle nous sommes soumis, via le téléphone portable, via Internet et le marquage des sites que nous fréquentons, cette espèce de transparence, qui de l'ordre de l'apparence, de la surface tend de plus en plus à se confondre avec l'être, à en aplatir les irrégularités et aspérités et élimine une grande part de ce qui fait l'intimité.

Annick Bureaud dans *Résurgence du réel, tissage, crochet, broderie dans l'art de l'anthropocène* montre que parallèlement à cette virtualisation de l'art « dans une sorte de mouvement pendulaire, on assiste à un retour de l'objet. Le virtuel s'échappe ainsi dans le monde physique, comme par exemple les sculptures monumentales du projet *Map* d'Aram Bartholl à partir de l'icône de localisation de Google[498] ». Cet artiste allemand prend le contre-pied de la virtualisation en matérialisant Internet dans la vie réelle. L'idée de *Map* lui est venue de ce que des personnes devant se rendre chez lui n'ayant pas trouvé son adresse sur Google

[498] Bureaud Annick, « Résurgence du réel, tissage, crochet, broderie dans l'art de l'anthropocène », *L'art dans le tout numérique*, *Art Press 2*, trimestriel, n°29, p. 28.

maps, ont eu, par conséquent, des difficultés pour y parvenir. L'idée que l'existence dans la vie réelle passe nécessairement aujourd'hui par l'existence sur Internet sous-tend ce projet. D'où l'implantation dans l'espace réel, de ces signes repères.

« Plus singulier » poursuit Annick Bureaud, « on voit poindre depuis quelques années le renouveau de techniques traditionnelles de l'artisanat féminin –crochet, broderie, tricot, couture-- dans le champ dit des *wearables* ou des *smart clothing,* à la croisée de l'art, du design, de la mode et de la technologie, mais aussi pour donner corps à des données numériques, scientifiques, sociales ou politiques, comme matériau et médium artistiques dans des œuvres qui, loin de former un nouveau genre, dévoilent des approches, des esthétiques et des discours très divers »[499].

Le travail d'Ann Dumitriu, fondé sur les bactéries, illustre bien cette tendance à rapprocher l'art et la science par le « fait main », l'impact du réel, décalage nécessaire et voulu. « *Lab coat flora,* 2006, est, comme son nom l'indique, une blouse de laboratoire rebrodée blanc sur blanc d'images de bactéries trouvées sur le vêtement »[500].

Pour Annick Bureaud, ces œuvres singulières « définissent les contours d'une nouvelle classe d'objets qui ne relèvent pas d'une esthétique du quotidien et pas non plus du banal et sont à l'opposé du ready-made, de l'utilitaire ou du design.

Toutes, enfin, donnent une matérialité aux questions du XXIe siècle : dissolution des sphères privée et publique, globalisation, changement climatique, contrôle et perte de contrôle face aux *Big Data* ou aux technologies du vivant et renouvellent la définition d'un art engagé »[501].

Et de conclure « Ce retour à l'objet est aussi celui d'une résurgence du réel. C'est un réel augmenté »[502] par les possibilités des technosciences et ce que nous en faisons. Ce pan de l'art, s'il tend à matérialiser Internet, à ancrer les avancées scientifiques et techniques dans des supports traditionnels et surtout « faits main » tels le crochet, le tricot, va dans le sens de la dématérialisation généralisée particulièrement sensible aujourd'hui, avec les mondes virtuels et l'hyperconnexion.

L'objet d'art tend depuis un siècle à ne plus être ni objet ni art, dans l'acception traditionnelle du moins. Le fait que l'intérêt de l'oeuvre réside moins en l'œuvre

---

499 *Id.*
500 *Ibid.,* p. 29.
501 *Ibid.,* p. 31.
502 *Id.*

même qu'en son processus de fabrication réduit l'impact de sa présence réelle et concrète.

Marcel Duchamp en 1913 crée le premier ready-made. L'objet est réduit à son minimum. L'objet est un signe. Signe des temps, la bicyclette et sa roue. Signe signature, qui fera toute la différence, aidé en cela du lieu et du regard du spectateur. Ce moins d'objet a généré, nous l'avons vu, un plus de discours. Ceux qui crient au n'importe quoi et au parjure, ceux qui encensent l'œuvre de génie, ceux qui n'y comprennent rien mais en parlent néanmoins.

L'objet est objet de communication. Il met en relation différents niveaux de lecture, le regardeur et l'œuvre, l'institution et l'artiste, la société tout entière dans sa marche vers une esthétisation toujours plus marquée.

Plus l'objet est insignifiant plus on lui fait dire. « La langue de Duchamp, langue qui –comme il le faisait lui-même remarquer—n'est pas forcément « parlable », est une langue condensée. Resserrée à l'extrême. D'où la glose, inépuisable, infinie qu'elle appelle immanquablement. Langue errante et qui draine dans son sillage comme les filaments d'une matière impondérable. Etincelles. Chutes d'eau. Gaz d'éclairage. C'est là que se manifeste l'importance de la glose dans l'œuvre de Marcel Duchamp : sa propre glose, et celle –interminable—des critiques et historiens d'art »[503].

L'objet quotidien, l'objet design tendent eux aussi à se dématérialiser. Et ce que l'on en attend est davantage aujourd'hui de l'ordre de la sensation que de la matérialité. L'objet n'est plus considéré en soi, en terme de valeur, de statut social mais comme permettant l'accès à un plus de bien-être, une valeur ajoutée à la vie quotidienne.

Les progrès technologiques, avec Internet et le numérique notamment, ont accéléré ce mouvement de dématérialisation : l'objet, de plus en plus petit, est de plus en plus performant. Il ouvre un espace infini de connexions, d'informations en tous lieux et heures, réels ou virtuels. Le corps est alors un accessoire nécessaire mais relégué à une espèce de second rôle.

Le corps serait en quelque sorte l'enveloppe vide souvent évoquée lorsque l'on définit l'humain clivé entre son corps et son âme. Ou lorsque l'on parle de trans-humains, machines androïdes. Le corps nous semble pourtant une réalité plus pleine, plus dense, plus complexe et surtout constitutive de l'humain en tant qu'être pensant, être de mémoire, être de désir, capable de choix, inscrit dans une histoire qui n'est pas tracée d'avance mais soumise à des accidents de parcours.

[503] Mèredieu Florence (de), *op. cit.*, p. 566.

Si des artistes comme Ann Dumitriu ou Aram Bartholl matérialisent certains univers, scientifique pour l'une, virtuel pour l'autre, la question du corps telle que nous l'avons envisagée ici, nous semble également une réponse des plus pertinentes face à la dématérialisation de l'objet. Car le corps est le support le plus à même d'objectiver la réalité telle qu'il la ressent. Se prenant lui-même comme objet d'étude, comme support d'œuvre, comme tentative de dire ce qui est, ce qui s'éprouve sans être toutefois toujours de l'ordre du dicible, le corps permet une adéquation au plus proche d'une réalité qui a tendance à se dissimuler derrière les technologies et les sciences, voire à se dérober. Surtout, le corps abrite le sujet, lequel sujet a à voir avec le sensible, l'émotion, l'accidentel, l'aléatoire, le contingent. Ce qui fait l'identité. Et s'oppose par conséquent à la notion de programme qui définit le numérique.

« Ce qui se joue aujourd'hui avec le numérique, c'est l'abandon du monde de la représentation et donc du projet, pour celui du programme. Il y avait dans le projet la croyance que les idées servent de boussole à la production future du monde, à l'action politique (idéologies), etc. Il y allait du devoir-être et donc du politique. La modernité peut se caractériser par cette capacité, collective et subjective, à faire des projets. Plus rien de tel avec un programme, qui, quelle que soit la réalité qu'il détermine, doit nécessairement se réaliser : c'est sa dimension immédiatement pragmatique. Le programme produit en « temps réel » la réalité : une photo numérique n'est pas l'interprétation d'une esquisse, mais la concrétisation d'un code. Et c'est ce qui définit la postmodernité »[504].

Dès les débuts de la pratique artistique, la notion de représentation est mise en exergue. Nous l'avons vu, l'objet présente plus qu'il ne représente. De même que le corps adhère au plus près du réel, l'objet tend également à faire corps avec ce même réel. Il n'y a pas de mise en scène à proprement parler du corps et/ou de l'objet, plutôt une mise à plat, une mise en évidence. Sans le recul, sans la distance de la *re*-présentation, alors superfétatoire.

De même, le corps, notamment dans la façon dont il s'engage dans la pratique artistique, sans tabous ni limites questionne la porosité de plus en plus grande des sphères du privé et du public. La vie privée, de l'ordre de l'intime, ne regarde pas les autres. La vie publique est au contraire sous le regard des autres, visible de tous. Ce qui relève de l'intime, la naissance, la mort, la sexualité est souvent convoqué par l'art, notamment dans ses manifestations corporelles.

Pour Hannah Arendt, « la société est la forme sous laquelle on donne une importance publique au fait que les hommes dépendent les uns des autres pour vivre et rien de plus ; c'est la forme sous laquelle on permet aux activités

[504] Déotte Jean-Louis, « La crypte numérique », *L'art dans le tout numérique*, *Art Press 2*, trimestriel, n°29, p. 36.

concernant la survie pure et simple de paraître en public »[505]. Et plus loin d'ajouter : « Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes »[506].

Espace public et espace privé sont nécessaires l'un l'autre et permettent de maintenir un espace commun, le domaine public, qui à la fois rassemble et sépare, maintenant la cohésion entre les hommes. La différence entre public et privé tient au regard que l'on peut ou ne peut pas porter sur certaines choses. Le corps est l'ultime retranchement du privé.

Ce que l'art nous montre de ce corps, farouche bastion de l'intime depuis toujours, dévoile des aspects qui ne devraient pas l'être. « Le peu qui nous reste de strictement privé dans notre civilisation se rapporte aux « besoins », au sens original, qu'entraîne le fait d'avoir un corps »[507]. Et ce peu qui nous reste est offert au(x) regard(s) dans l'art, qui semble souvent prendre le contre-pied en étalant cette intimité dans le cadre, les cimaises et les lieux muséaux, ou hors-cadre, dans l'espace public.

Des *Inventaires* de Christian Boltanski qui, exposant les menus objets, les photographies, les presque rien qui, appartenant à une personne, lui confère son identité aux pratiques corporelles qui utilisent les sécrétions humaines, sang, sperme, urine…, reliquats jusqu'alors dissimulés à présent montrés au grand jour et transcendés par l'art, en passant par la sexualité surexposée, dans les photographies de Robert Mapplethorpe ou les installations du collectif autrichien Gelitin dont « les installations et performances paillardes, à la fois extraordinaires et ridicules, rejettent délibérément les conventions sociales au profit d'interventions tournant autour du sexe »[508]. Jeff Koons, dans les mises en scène de ses ébats, plus kitsch qu'érotiques, avec la Cicciolina, illustre parfaitement l'absence de frontières entre vie publique et vie privée. Tout, même voire surtout, l'acte le plus intime, est prévu en terme de communication et de médiatisation. Chez Koons, le corps est utilisé au même titre que l'objet, un objet de consommation parmi d'autres.

Pourtant, dans cette dissolution des frontières entre l'espace privé et l'espace public, le corps, dans sa corrélation avec la perception de soi, peut s'imposer comme présence et comme puissance figurative.

---

505 Arendt Hannah, *op. cit.*, p. 86.
506 *Ibid.*, p. 92.
507 *Ibid.*, p. 115.
508 O'Reilly Sally, *op. cit.*, p. 150.

Gilbert & George, avec leurs autoportraits à valeur d'archétype, montrent tout à la fois l'exposition de sécrétions diverses, les arrière-plans sont souvent composés d'images de prélèvements de sang, sperme ou matières fécales agrandies, et aussi l'image de l'individu dans ce qu'il a d'universel et de singulier. Le corps souvent aussi se sert de ce qu'il possède d'empathique pour dénoncer les injustices et les violences sociales.

Regina José Galindo dans sa performance *Who can erase the traces ?,* 2003, trempe ses pieds dans une bassine de sang humain et marque de ses empreintes un chemin allant d'un bâtiment, symbole du pouvoir de Guatemala, à un autre en hommage aux victimes des violences politiques. « La performance de Galindo est conçue comme une métonymie puisqu'elle renvoie à une société tout entière, le mauvais traitement infligé à un seul corps servant à dénoncer un ensemble bien plus vaste d'horreurs »[509].

Cette notion de métonymie peut être étendue à l'ensemble des pratiques artistiques qui utilisent le corps lequel, même dans une société saturée d'images et d'informations, parvient, avec le moins à exprimer le plus. Le corps, au plus près d'un réel pas toujours exprimable avec des mots, est vecteur d'un essentiel, d'une vérité. Et cela, au-delà de la façon dont il inscrit sa pratique artistique, que ce soit par la performance, la vidéo, la technologie. Par contre, l'utilisation du corps, et celle de l'objet, a évolué au cours du siècle, notamment depuis les années soixante, la société de consommation et de libération du corps.

Le corps sera ensuite vécu de manière narcissique, destiné à être embelli, magnifié, subissant un véritable culte à partir du milieu des années quatre-vingt puis l'essor des nouvelles technologies de l'information et de la communication formatera un corps autre, support à cette nouvelle donne et désireux, consciemment ou pas, d'augmenter ses possibilités.

Le corps, à l'instar de l'objet qui, pendant le même temps, se dématérialise pour réapparaître ailleurs et autrement, le corps tend à passer d'une ère de consommation premier degré, où le corps, comme l'objet, est « consommé » pour lui-même, en tant qu'expression du statut social, d'un bien-être considéré comme un droit et un devoir. Et les pratique corporelles de l'art mettent l'accent sur d'autres aspects du corps qui s'effacent au profit du paraître et de la surface : la critique politique et sociale, l'identité et l'altérité.

L'histoire de l'art montre que les moments forts de la pratique artistique de l'objet correspondent aux moments forts de l'art corporel. Le début du XXè siècle est marqué par le ready-made et la *tonsure en forme d'étoile filante* de Marcel Duchamp.

---

[509] *Ibid.,* p. 45.

L'apothéose de l'art de l'objet, dans les années soixante est aussi l'apothéose de l'art corporel. La résurgence aujourd'hui du corps et de l'objet, qui n'avaient jamais cessé d'exister mais dans une moindre mesure, face aux nouvelles technologies entérinent le dialogue du corps et de l'objet, du sujet et de l'objet tout au long du siècle.

En l'objet, se déposent les désirs et les manques, le « parlable » et l'indicible, la mémoire aussi du sujet qui le crée, l'utilise, le crée en l'utilisant. D'art ou quotidien, l'objet contient du sujet, à dose forte ou homéopathique. Quant au corps, il abrite le sujet. Le corps et l'objet sont tous deux capables d'incidences sur le monde. De par leur présence même ou bien relayée par le(s) discours, ils habitent le monde et l'incarnent.

Les limites aujourd'hui sont floues et les frontières poreuses, entre les différentes disciplines qui permettent d'appréhender le monde, entre le public et l'intime, entre le réel et le virtuel. L'artiste, tout au long du siècle, a œuvré dans le sens d'une extension de l'art à tous les domaines de la vie. L'art de l'objet et l'art corporel vont dans ce sens d'une redistribution des rôles, de l'artiste comme du public, d'une espèce de nivellement de l'art et de du quotidien.

Pourtant, l'œuvre faite chair, littéralement parlant, l'objet, dépositaire de cette irréductible part d'humanité, de cet essentiel propre à l'humain et dont on ne peut rien dire si ce n'est en saisir les traces, cette œuvre faite chair ne relève-t-elle pas encore d'une transcendance ? Ce corps, cet objet ne disent-ils pas le terre-à-terre, ne revêtent-ils pas l'apparence du presque rien pour mieux se dissimuler derrière de grands discours inaptes à exprimer le reste inaliénable qu'ils recèlent?

Cette tentation, qui traverse le siècle, de l'immatériel et de l'invisible, cette traque de l'être derrière le paraître, cette volonté quasi démiurgique d'un art illimité qui englobe tous les aspects de l'existence, cette mise à plat de la représentation au profit de la présentation, s'emparent de l'objet et du corps pour en mieux saisir la singularité, la pertinence et l'irréductibilité.

Jacques Lacan parle du symptôme comme étant le symbole écrit sur le sable de la chair. Cette part irréductible de l'objet a sans doute à voir avec le symptôme, celui du sujet, sujet car assujetti par ce qui le constitue, à savoir le désir et son corollaire, le manque.

Si l'objet, tout au long du siècle, frôle les limites du presque rien, joue à se faire petit et insignifiant, il y a un point qu'il ne peut dépasser ou alors le discours prend le relais. Avec le corps, il en va de même, la limite est infra-mince.

La représentation du corps est un des thèmes récurrents voire obsédants de l'histoire de l'art en Occident. D'aucuns pensent même que toute peinture, quelle

que soit la forme qu'elle prenne, est représentation du corps. La peinture serait hantée par la question dogmatique de l'Incarnation, le Verbe se faisant chair.

Comment représenter Dieu, l'irreprésentable ou d'autres réalités telle la Shoah dont Claude Lanzmann fait un film qui « se construit, avec rigueur, hors de toute explication et de toute psychologie pour viser un but bien plus considérable : scruter ce qu'ont pu voir des yeux, que personne d'autre n'a vu, que nous ne verrons jamais, et que nous ne pouvons même pas nous figurer(…) Ce qu'on ne peut pas voir et ce qu'on n'a pas voulu voir, sur quoi le monde entier a gardé les yeux fermés. Ce qui a eu lieu à tous égards sans regard. Cela, un film le montre, qui vient faire surgir sur un écran, dans des images, dans l'apparence ce qui échappe à l'apparence –ce que Duchamp appelait des « apparitions » »[510]. Ces « apparitions », à des titres moins dramatiques que la Shoah, sont de l'ordre de l'insaisissable de l'homme, et par extension de l'objet.

Tout au long du siècle, le corps se modifie, ainsi que le regard que l'on porte sur lui. La société tend à le libérer. Les progrès scientifiques et médicaux font que le corps peut être réparé, transformé.

Dans le même temps, les artistes modernes « déconstruisent », « défigurent » le corps et la psychanalyse balaie l'image du sujet unifié qu'elle remplace par celle d'un sujet divisé. Le corps est pensé autrement. L'espace, qu'il soit privé, public, réel ou virtuel, dans lequel il se meut, également. Le sujet doit faire avec ces changements de repères, internes et externes. Les questions essentielles demeurent, qui sont de l'ordre de l'identité et de l'altérité.

Dans un univers aux contours flous, où tendent à se dissoudre les frontières, se dématérialiser l'objet et le corps, penser ou repenser la question de l'humain, via l'objet, via le corps, est fondamental. « Ce qu'on ne peut pas voir, l'art peut seul le montrer [511]», c'est en cela que le point de vue de l'art, sur l'objet, sur le corps, nous intéresse. Il nous en propose sa vision, insistant sur les questions problématiques, zoomant sur les points sensibles tout en maintenant ouverte l'énigme de ce point aveugle, de l'ordre de « l'apparition », du sujet et de l'objet, sur lequel il bute tout en en soulignant l'importance.

A l'image de *l'objet invisible* de Giacometti ou de la « forme informe » posée par Starck, en 2003, au cœur de son exposition au Centre Pompidou.

---

[510] Wajcman Gérard, *L'objet du siècle*, Paris, éditions Verdier, 1998, p. 247.
[511] *Ibid.*, p. 244.

L'Objet invisible ou la « forme informe » terminent ce chapitre : objets mystérieux, dont la forme plus qu'incertaine est support à un accès à l'intériorité de chacun qui peut y déposer ce qu'il désire.

C'est ce qui nous semble le plus intéressant dans l'objet : même invisible, même dématérialisé, en lui se focalise ce qu'il y a de plus profond et de plus insaisissable, ce qui dépasse l'homme car il n'y a pas forcément accès, consciemment du moins.

Alors le discours peut bien remplir les vides en lesquels la forme ne s'inscrit pas ou plus, il reste une part d'ombre, irréductible et intangible, que *L'Objet invisible* ou la « forme informe » nous montrent le mieux.

La troisième partie, **L'objet : le cadre et le territoire** porte sur **l'évolution des structures qui légitiment l'objet profane**. Dès 1913, Marcel Duchamp met en avant le rôle de l'institution, instance capitale de légitimation de l'œuvre, d'autant que l'œuvre dont il est question est un objet manufacturé banal. Durant le siècle qui nous intéresse, les artistes semblent tout mettre en œuvre pour sortir des murs du musée, de la galerie, du lieu traditionnellement dévolu à l'art. Nous aborderons la question du **cadre**, puis du **hors cadre** et pour conclure la question du **sacré**. De même que la question du corps est inséparable de celle de l'objet, la notion de sacré apparaît également essentielle à la compréhension et de l'objet et du siècle en lequel il s'inscrit.

TROISIEME PARTIE

L'OBJET : LE CADRE ET LE TERRITOIRE. EVOLUTION DES STRUCTURES QUI LEGITIMENT L'OBJET PROFANE DANS L'ESPACE PUBLIC.

1913-2013 : un siècle d'objet.

Cet objet, nous avons envisagé son évolution esthétique puis son évolution dans la société contemporaine.

Le geste inaugural de Marcel Duchamp qui érige l'objet quotidien manufacturé en objet d'art et donne la suprématie, non au geste de l'artiste, mais à celui qui regarde ledit objet et à l'institution qui l'accueille en son sein, ce geste est fondateur de la modernité, c'est-à-dire une nouvelle manière d'appréhender l'art et la vie.

« Cet acte qui n'est pas un acte de production d'objet, mais à proprement parler un acte de communication à propos de l'art, a modifié le statut de l'art au XXè siècle. Celle-ci n'existe, quels que soient son style, son support et sa nature, qu'à partir d'un acte d'énonciation qui la désigne comme telle »[512].

Le regard change de point de vue. Le point de vue change le regard et surtout, le Cubisme analytique l'a montré, le point de vue devient points de vue multiples. Il n'y a pas une vérité une et indépassable mais une infinité de vérités possibles.

L'art, la découverte de l'inconscient aussi, portent cette idée qui est à la fois un espace incroyable de liberté et de recherche mais peut-être une limite, celle dont nous rend compte la controverse sur l'art contemporain notamment.

Quatre conditions sont requises pour qu'un objet puisse être avéré objet d'art. Il faut 1/ un objet ; 2/ un auteur ; 3/ un public ; 4/ un lieu institutionnel qui enregistre l'objet, l'attribue à un auteur et le communique au public. Ces conditions sont nécessaires toutes ensemble. « C'est le regardeur qui fait le tableau », encore faut-il que l'institution apporte sa caution et joue son rôle de diffuseur.

[512] Caune Jean, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 75.

Depuis le premier ready-made de Marcel Duchamp, l'objet a connu des fortunes diverses, a tendu à disparaître et l'institution a joué un rôle grandissant, en diffusant l'objet d'art ou les textes, manifestes, supports écrits ou visuels attestant l'existence d'un objet souvent réduit à l'état de concept.

L'institution, le cadre ou son pendant opposé, le hors-cadre, ont joué leur rôle de médiateur, rôle prépondérant sans lequel l'existence d'objets parfois réduits à pas grand-chose, voire à rien, n'aurait pu être. C'est dans la relation de ces institutions aux artistes qu'elles cautionnent, qu'elles soutiennent et dans la communication faite au public via les écrits et discours, les expositions et autres manifestations que peut être transmis au public l'art de ce siècle. Comme peut être transmis au public des écomusées, la vie quotidienne des générations passées par l'exposition des objets quotidiens, des reconstitutions d'habitats etc.

Les technologies mises en œuvre pour exposer les artistes et leurs travaux, mais aussi les objets quotidiens des musées de société, ces technologies ont évolué quantitativement et qualitativement. Des mises en scène sophistiquées aux dispositifs multimédias sont utilisées pour attirer un public croissant. Pour autant cette communication technique génère-t-elle une communication humaine ? L'art est-il appréhendé davantage en profondeur ou la visite de l'exposition est-elle comparable à un divertissement supplémentaire dans une société du spectacle ? Le musée lui-même se pose-t-il « en mass-media ou (en) nouvel espace public ? »[513]

Dans l'exploration de nouvelles formes d'expériences artistiques, comme dans la quête de libertés individuelles toujours accrue, l'éclatement des cadres, du tableau comme de la société, le premier n'étant-il pas une fenêtre ouvrant sur la seconde ?, la recherche des limites et l'éclatement de ce qui tentait de circonscrire un espace à la fois commun et ménageant des sphères de repli individuel et privé, a conduit à une multiplication d'espaces mitoyens, à une fragmentation de l'art comme de la société, à une disparité qui ne s'enrichit pas forcément de ses différences mais joue plutôt la concomitance sans le partage.

Tandis que l'objet tend à se dématérialiser, tandis que cet effacement de l'objet fait qu'il réapparaît autrement ou/et ailleurs, sous la forme du discours notamment, les cadres qui le contiennent mais aussi le donnent à voir, l'exposent, le magnifient, ces cadres quels sont-ils ? Des cadres éclatés, dissous, qui mettent en valeur un objet disparu, dématérialisé ? Une sorte de carré blanc sur fond blanc à l'échelle de la société ? Ou bien ces cadres eux aussi ont-ils non pas cédé la place mais pris une autre forme, se sont-ils transportés ailleurs ?

[513] Rasse Paul, Girault Yves, « Introduction. Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale… », *Hermès*, n°61, Paris, CNRS édition, 2011, p. 12.

Dans un premier temps, nous traiterons du cadre, ce cadre que depuis un siècle on cherche à défaire, dans lequel on se sent à l'étroit, ce cadre trop coercitif. Puis nous parlerons du hors-cadre, que nombre d'artistes ont expérimenté durant le siècle. Ce cadre nous l'entendons au sens général de ce qui limite, ce qui borne. Que ce soit la bordure du tableau ou l'institution, la problématique de fond est la même. Ce qui se passe dans les limites du tableau se reproduit à l'échelle de la société, et inversement. Enfin, puisque nous avons parlé d'objet profane, nous aborderons la question du sacré, question concernant la pratique artistique, question taraudant également une société qui, débarrassée de nombre de contraintes et de règles, ne sait parfois plus à quel saint se vouer. Le sacré, notion inhérente à toute société, hante notre monde contemporain.

Nous aborderons l'objet essentiellement sous l'angle de l'objet d'art et l'institution sera, de fait, le musée des Beaux-Arts, sans ignorer toutefois l'objet quotidien, technique, scientifique exposé dans les musées des sciences, musées de société, écomusées. Du reste, l'objet, dans ces différents cas, est souvent le même, ce qui diffère, c'est le regard que l'on porte sur lui. Donc le cadre.

III.1 LE CADRE

L'I.C.O.M (International Council of Museums), lors de la 21e conférence générale à Vienne (Autriche) en 2007, définit le musée comme « institution permanente, à but non lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, communique et expose, à des fins de recherche, d'éducation ou d'agrément, des témoins matériels de l'activité humaine et de l'environnement ». Le musée tient ses différents rôles : il expose ses collections mais surtout fait de tout objet admis en son sein un objet digne d'intérêt, et qu'il soit objet quotidien, technique ou objet d'art, un objet de musée. Pour Bernard Lamizet, « dès lors que l'objet entre dans le musée, il perd sa fonctionnalité pour acquérir une signification (…) C'est la clôture muséale elle-même qui produit le sens des objets qui sont conservés dans l'espace de la présentation. »[514] En cela, il acquiert une plus value, un plus de sens. L'objet d'art, plus que tout autre objet, manifeste au mieux cet état de fait, que Pierre Restany nomme l'objet-plus.

Le cadre, dont l étymologie vient de l'italien *quadro,* « carré », début XIVe siècle, désigne d'abord la forme puis une ouverture carrée, une petite fenêtre (1540), un tableau, une peinture (1584)[515]. Le cadre entre en vigueur en même temps que les tableaux deviennent objets d'échange donc mobiles, à la fin du Moyen-Age. Selon le mot d'Alberti pour qui le tableau est une fenêtre ouverte sur le monde, la forme architecturale du cadre prévaut en tant que moyen d'intégration du cadre à l'architecture.

Le cadre servira par la suite, de la Renaissance au XVIIe siècle de faire-valoir au tableau, délimitant un intérieur à préserver et un extérieur susceptible de contaminer ou de salir l'œuvre. Peu à peu, le cadre se fait plus discret, ce qui permet d'accrocher un plus grand nombre de tableaux.

L'invention du Salon détermine une nouvelle fonction du cadre qui est de séparer les tableaux les uns des autres, afin de les distinguer. « A partir de la fin du XIXe siècle, certains artistes vont commencer à remettre en cause cette fonction supposée des cadres et les considérer non plus comme des outils de protection du contenu des peintures, mais comme le prolongement direct de celles-ci »[516].

Ce qui conduit à la simplification voire à la disparition du cadre au XXe siècle ou à une recherche prenant le cadre comme thème de recherche comme chez Support/Surface dans les années soixante, chez Rutault ou Buraglio notamment.

---

514 Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 113.
515 Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2011.
516 Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 98.

Etymologiquement, le mot *musée* vient du latin *museum,* « grotte, lieu consacré aux Muses », emprunt latinisé au grec *mouseion,* dérivé de *mousa,* « lieu consacré aux Muses », « temple des Muses sur le Parthénon », également « lieu où l'on s'adonne aux arts littéraires, académies », notamment, à l'époque hellénistique, en référence à la Bibliothèque d'Alexandrie[517] qui était à la fois un sanctuaire et un foyer de recherches intellectuelles.

Les premières collections, c'est-à-dire ensemble, réunion d'objets, sont constituées d'offrandes faites aux dieux et de trésors funéraires puis des butins de guerre, spoliations perpétrées sur les populations vaincues. Rome, pendant la période républicaine, riche de ses trésors de guerre, en fit les premières expositions publiques dans l'espace urbain : forum, théâtre, thermes… sans pour autant préfigurer « les principes du musée moderne, émanation d'un sentiment de l'histoire propre aux Temps modernes »[518].

Au Moyen-Age, les trésors d'Eglise prennent le relais. Là aussi la notion de musée moderne est lointaine. Les objets religieux ou cultuels n'ont de sens que par rapport à leur fonction, non en soi. Ils pouvaient être transformés, servir de matériau pour la création d'autres objets. « C'est à la piété, voire au fétichisme, et non à des préoccupations historiques ou esthétiques, que l'on doit, semble-t-il, la conservation à travers les siècles de la plupart des merveilles des trésors religieux et de nombreux monuments : leur survie dépendant, au fond, de la pérennité de leur fonction originelle »[519].

L'art, dans son acception moderne, n'existe pas encore. La peinture, la sculpture servent la religion et n'ont pas de valeur pour elles-mêmes. C'est à la Renaissance que les choses vont changer. Une nouvelle conception de l'homme, l'émergence de la bourgeoisie entraînent des bouleversements dans le domaine de l'art. Ce sont avec les collections des Médicis à Florence qu'apparaît le mot « musée » dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. La tribune des Offices à Florence, pièce octogonale de la galerie des Offices, fait le lien entre cabinet de curiosité et musée moderne. Le public va avoir accès aux grandes collections et ce, de plus en plus, jusqu'au XVIIIe siècle qui verra l'ouverture d'un petit musée au Palais du Luxembourg puis, en 1793, celle du Louvre.

Dès lors, la notion de musée va devenir une notion essentielle à la constitution d'une nation républicaine. Le musée reflète la conception de l'art et l'esthétique du pouvoir en place. La bourgeoisie qui occupe une place de première importance souhaite profiter d'œuvres jusqu'alors aux mains de l'Eglise. Il est question d'une

---

517 Cf. *Dictionnaire historique de la langue française, ibid.*

518 Fohr Robert, « Musée », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musee/

519 *Ibid.*

transmission de patrimoine et de savoir, d'un accès à l'Histoire auxquels tous ont droit et pas seulement les aristocrates.

Le bâtiment muséal, facteur de prestige et de cohésion sociale, doit désormais prendre place dans l'espace public, avec une architecture qui lui est propre, au même titre que l'église, l'hôtel de ville ou la gare au XIXe siècle.

Les Expositions Universelles qui se succèdent au XIXe siècle engendreront les musées techniques et industriels. Le bâtiment muséal sera remis au goût du jour au XXe siècle. Dans les années Trente, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière oeuvrent dans le sens d'une réhabilitation des cultures populaires et d'un intérêt pour les peuples colonisés, souvent méprisés. Or, ces peuples ont des traditions, une culture tout aussi valables que celles de sociétés soi-disant supérieures, qu'il faut appréhender, défendre et apprendre à connaître. Le Musée de l'Homme voit le jour puis, après-guerre, le Musée National des Arts et Traditions Populaires, enfin, dans les années 1960, l'Ecomusée.

Dès l'entre-deux guerres, moderniser le musée apparaît comme une nécessité. Jusque-là, les œuvres sont entassées, les tableaux exposés bord à bord. L'esthétique sera épurée, la circulation du regard facilitée, la déambulation aussi.

Le musée du Luxembourg qui deviendra le musée national d'art moderne apparaît comme le premier musée d'art contemporain. L'institution muséale, telle que nous la connaissons aujourd'hui, naît à ce moment-là. Elle expose l'art du passé et accueille l'art du présent. Elle consacre certains artistes, en rejette d'autres. « Dans la ville, les musées, bien souvent monumentaux, ne sont pas des monuments comme les autres. Ils affirment par leur existence même le projet politique d'assigner un lieu à la culture. Nul ne nie que la culture est présente dans la ville tout entière, mais elle est ici *exposée,* c'est-à-dire à la fois élue, résumée et rendue visible »[520]. C'est là que sont les références qu'une société choisit de se donner, une sorte d'identité collective, et que « ce trésor est à disposition de tous, que chacun a le devoir de le connaître parce que les autorités du savoir l'ont destiné à la cité (…) Le musée, (…), consacre l'importance sociale de la culture par la création d'un lieu distinct de tous les autres, qui en incarne la nécessité »[521].

Le rôle et le poids de cette institution joueront un rôle décisif dans l'évolution de l'art moderne, l'accueil que lui réserve le public mais surtout l'attitude de l'artiste qui tendra à devenir un facteur primordial de l'œuvre voire à devenir l'œuvre même. Nous pensons à l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* qu'Harald Szeeman monta à la Kunsthalle de Berne en 1969, reprise à Venise en

---

[520] Jeanneret Yves, *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*, Paris, Le cavalier Bleu, 2011, pp. 119-120.
[521] *Id.*

2013, mettant l'accent non sur l'œuvre mais sur l'attitude de l'artiste et sur le processus de création.

La question de l'institution en ce qu'elle véhicule d'officiel et de consensus est toujours présent dans la pratique de l'artiste ou dans l'attitude ambivalente qu'il entretient avec elle. Il est à noter que c'est dans les années soixante au moment où les musées d'art moderne et contemporain se construisent que les artistes cherchent le plus à les fuir et à s'exprimer hors les murs.

Cette ambivalence est donnée à voir avec la création du centre Pompidou, musée ouvert sur la ville, en 1974 et ses ambitions affichées : « L'art doit discuter, doit contester, doit protester ». Le Centre va accueillir l'art moderne et la création la plus contemporaine. La phrase de Georges Pompidou sur le rôle subversif de l'art serait un truisme si elle n'était prononcée au sein d'une institution muséale d'Etat. D'autant que la France pompidolienne, sous bien d'autres aspects, est loin d'être à l'avant-garde.

La question du cadre est ici posée dans toute son acuité. Comment un art subversif peut-il s'épanouir dans le cadre officiel par excellence ? N'est-ce pas la meilleure façon de museler la création que de lui ériger un cadre ? N'est-ce pas la meilleure façon de faire de la création un art officiel et par là même de la rendre inoffensive, consensuelle et politiquement correcte ?

D'autre part, « le teme *expositio* (XIe) désigne la « mise en vue », laquelle est sous-tendue par le caractère politique indéniable de l'exposition, cette publicité rarement désintéressée donnée à l'œuvre d'art »[522].

Courrier International[523]*,* dans le numéro 1181 du 20 Juin 2013, consacre un article à l'art urbain, à Porto. L'art urbain, art éphémère, qui utilise l'espace public est par essence subversif. Peut-être même est-ce la seule forme d'art capable de choquer, de surprendre justement car elle n'a pas, en principe, partie liée avec les institutions. En France, l'art urbain, promu dès 1968, s'est officialisé avec Ernest Pignon-Ernest et Buren, dès les années quatre-vingt. L'art urbain a une dimension importante à Porto et le maire de la ville fait recouvrir les graffitis de peinture jaune. Sauf ceux de Hazul Luzah tenus pour des œuvres d'art. Hazul Luzah a même obtenu une commande publique de la ville ! Le dilemme apparaît là : où se loge la subversion dans une commande publique ? Comment la refuser sachant que ce que l'artiste recherche c'est à être vu par un maximum de personnes et à être reconnu ?

[522] Ardenne Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 25.

« En franchissant la porte du musée, un objet passe la barrière qui sépare le profane du sacré, il accède à l'éternité. Il devient un élément du patrimoine légué par les générations précédentes ; alors que l'usage condamne ses congénères à la destruction, lui sera transmis aux générations futures qui en feront de même avec leur descendance. Désormais, tout sera fait pour lui éviter l'usure du temps et les empreintes de l'homme ; et la société tout entière va s'y employer en assumant le prix de sa conservation, de sa protection et de sa restauration. Aussi les collections conservées acquièrent-elles une valeur symbolique et une légitimité qui en font les témoins incontestables, les étalons indiscutables de l'art officiel »[524].

De fait, le musée, lieu de légitimation et de sacralisation de l'œuvre, impose-t-il les normes esthétiques de l'époque, qui sont celles de la classe dominante.

Dès le XIXe siècle, le musée en tant qu'institution passéiste et coercitive est rejeté notamment par David.

Au début du XXe siècle, Maurice Barrès compare les musées à des cimetières, Pissaro ainsi que les Fauves parl ent de brûler les nécropoles de l'art.

En Mai 68, les musées, considérés comme des institutions bourgeoises, sont également condamnés. Pourtant ouvert à des avant-gardes de plus en plus radicales, le musée continue à être critiqué : il ouvre ses portes au n'importe quoi et cautionne trop d'expériences sans intérêt.

Le Centre Pompidou, inauguré en 1977, fait partie des nouvelles constructions des années 1970, suscitées par l'emballement du marché de l'art et souvent confiées à des architectes phares. Ces nouveaux musées ne sont plus seulement des musées, à l'instar du Centre Pompidou, en réalité Centre national d'art et de culture (CNAC), qui est musée d'art moderne mais aussi bibliothèque publique, institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), centre de création industrielle (CCI), restaurant, café. Le Centre Pompidou est un projet polyculturel qui marque la volonté politique de replacer Paris, en déclin face à New York, sur le devant de la scène artistique.

« Au milieu des années soixante-dix, l'Etat crée le musée Beaubourg, devenu le haut lieu de la « culture pour tous ». C'est « l'effet Beaubourg ». Parallèlement, on assiste à un développement sans précédent, exponentiel, presque industriel d'œuvres artistiques spécialement fabriquées pour les musées et qui finissent par se prendre elles-mêmes comme sujet.

---

[524] Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 98.

Dans un tel ensemble, les artistes se mettent à emprunter à la réalité ses objets les plus banals et à les accumuler –parfois à la faveur des « performances »-- dans des installations qui tiennent du déchet, de l'accumulation, bref du remplissage (…) Les artistes étaient en quelque sorte entrés dans le jeu, dans le rang. Il n'y avait plus de remise en cause radicale de quoi que ce soit (…) Ne restait qu'un remplissage. Une énorme accumulation « d'objets d'art » banalisés, marchandises. Comme un immense retour de flamme du coup de génie de Duchamp qui avait érigé l'urinoir au statut d'œuvre d'art »[525].

Le cadre est là qui tend et à montrer une volonté politique et à transmettre cette volonté par le fait culturel, générateur de lien. « L'art et la culture sont des phénomènes qui participent à la structuration du tissu social : ils permettent de nommer et de se nommer et, par là, donnent le pouvoir de nouer des relations intersubjectives. Chacun est renvoyé à soi. Et si le Soi est peu, il se définit dans un tissu de relations élaborées par les actes de parole et les jeux de langage qui placent le locuteur qui les formule et ceux à qui il s'adresse dans un monde de références partagées »[526]. C'est cela que le musée tend à faire. Bien sûr, il conserve, restaure, expose mais en tant que lieu inscrit dans l'espace public, il est un lieu fédérateur, un lieu de lien et de sens.

La question du cadre si elle met en exergue la question de la liberté de l'artiste, de sa compromission par rapport à l'appareil politique, la question du cadre met en avant la circonscription d'un lieu de communication. Que l'œuvre soit ancienne, contemporaine, esthétiquement belle ou abjecte, elle génère du discours et crée du lien.

L'exemple emblématique est encore une fois celui de Marcel Duchamp. Il crée un premier scandale en 1913 lorsqu'il expose à l'Armory Show le *Nu descendant un escalier,* toile cubiste qui provoque un choc, donc un grand nombre d'articles de presse et par conséquent devient rapidement célèbre.

Le second scandale, qui nous intéresse plus particulièrement, est le scandale de *Fountain,* en 1917. Dans *Résonance du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition,* Thierry de Duve traite des quatre conditions d'énonciation artistique : il faut un objet puis un auteur qui décide que ledit objet est de l'art ; il faut ensuite un spectateur acceptant l'objet comme œuvre d'art ; enfin, une institution doit enregistrer l'objet en tant qu'œuvre. Ces conditions réunies, l'objet, tout en conservant sa contradiction intrinsèque –est-il ou n'est-il pas de l'art ?--, entre dans la sphère artistique. En 1916, la Society of Independent Artists est fondée, prenant comme modèle la Société des Artistes Indépendants de Paris. Marcel

[525] Baudrillard Jean, « Comme si la masse devenue objet prenait sa revanche sur le monde des objets », entretien avec Jean Baudrillard, www.territoire3.org/baudrillard.html
[526] Caune Jean, *op. cit.*, p. 17.

Duchamp est nommé président du comité de placement de la Société dont les statuts interdisent de refuser une œuvre. Un salon annuel est tenu. Marcel Duchamp envoie un urinoir qu'il signe Richard Mutt. A l'encontre des statuts de la Société, l'urinoir est caché au public. Il est passé sous silence. Il n'est pas inscrit au catalogue. Seul, après l'exposition un article du *Blind Man,* mentionne Richard Mutt et publie une photographie de l'œuvre par Alfred Stieglitz. *Fountain* « a obtenu son statut d'œuvre d'art au moyen d'une stratégie implacable, rusée et cruelle. Une fois couché dans les registres de l'art, le cas Richard Mutt s'est révélé impossible à effacer. Tant de livres le citent qu'il est futile de nier qu'il ait été enregistré par la jurisprudence de l'art moderne »[527]. C'est donc avec retard, mot cher à Marcel Duchamp, que ce ready-made est devenu célèbre, sans doute l'une des œuvres parmi les plus commentées de l'histoire de l'art, tout en n'étant, superbe paradoxe, attesté que par une photographie.

Le ready-made de Duchamp est le point de passage obligé de la pratique artistique de l'objet mais aussi de sa réception dans le cadre de l'institution. Le ready-made constitue une profonde rupture du statut jusque-là conféré à l'œuvre d'art. Les Cubistes ne peignaient plus un objet mais un concept d'objet. Duchamp abandonne (formellement) la peinture pour montrer l'objet lui-même, en l'occurrence l'urinoir.

L'objet pose ainsi la question de l'art, de son élaboration, de son statut. Une nouvelle approche artistique apparaît, tenant de la philosophie plus que d'une esthétique formaliste. D'autant que dans le ready-made, ce qui prime sur l'objet est le fait social plus qu'artistique de son accession au monde de l'art.

Le ready-made dénonce, ironiquement, l'utopie d'un art à la forme et à la représentation idéales. Il joue aux frontières de l'art et du non-art en déclarant que l'essence de l'œuvre est dans l'idée, dans le concept d'œuvre. Le ready-made déclare l'échec de la peinture. Mais du fait même de cet abandon, le ready-made est issu de la tradition picturale. Il appartient à l'histoire de la peinture. C'est la peinture en tant que « masturbation olfactive » que Marcel Duchamp rejette mais il conserve de l'acte de peindre « une sorte de nominalisme pictural »[528], l'acte de peindre réduit à sa simple énonciation, sa littéralité.

Peut-être est-ce surtout la liberté de l'artiste qui est ici mise en avant, *objectée ?* La liberté de rompre avec une certaine idée de l'art jugée périmée et, par là même, d'ébranler le concept d'art. « Mieux que toute œuvre du patrimoine, l'*Urinoir* de Duchamp manifeste le pouvoir du mot « art » ; plus que toute autre, il témoigne d'une liberté presque impertinente vis-à-vis de l'histoire des styles, qui

---

[527] Duve Thierry (de), *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 107.
[528] *Ibid.*

fait qu'il la résume et la parachève en apparence sans rien lui devoir ; et surtout, plus purement que toute autre, il illustre l'indécidabilité, l'ouverture et l'indétermination du concept d'art »[529].

Tout ce que dit le ready-made, de lui-même, de l'artiste, du regardeur, ne pourrait être dit sans le cadre. Sans le cadre qu'est l'institution, le musée, le ready-made resterait un simple objet. A l'intérieur du cadre, l'objet est consacré. A l'extérieur, il est simple objet. Le cadre délimite ce qui est art et ce qui ne l'est pas. Le cadre est aussi le lieu de l'interprétation d'une œuvre qui varie selon le contexte.

Le Centre Pompidou a été inauguré par une rétrospective Duchamp. Un hasard ? Non, « la plus simple nécessité, car Beaubourg, prolongement idéologique des Maisons de la culture de Malraux, n'est plus à proprement parler un musée d'art, mais bien le premier musée d'art « à l'ère de sa reproductibilité technique », un musée dont le régime énonciatif s'est aligné sur celui du musée imaginaire. Il était essentiel qu'il s'ouvre sur un gigantesque *acting out* du *ready-made réciproque,* et que la pelle à neige, l'urinoir, le *Trébuchet,* le peigne et tous les autres ready-mades, que l'opinion commune –surtout depuis le Pop et l'art conceptuel—tenait pour être de l'art parce qu'ils avaient forcé la porte du musée, en soient expulsés avec éclat et symboliquement renvoyés à leur usage, à la vie, au tissu urbain, à la socio-culture de masse, par l'architecture « en gant retourné » --elle-même hautement symbolique—de Beaubourg »[530].

De même qu'est exemplaire l'œuvre de Duchamp, le centre Pompidou l'est aussi. De façon également contradictoire. Nous avons évoqué le hiatus entre la vocation des artistes d'avant-garde et la vocation politique présidant à la conception du Centre.

Né d'une décision de l'Etat, et voué à pallier les insuffisances de la scène artistique française face à l'impact grandissant de New York, le centre Pompidou est-il pour autant une institution qui muselle les artistes ? De la même façon, que Marcel Duchamp ait exposé ses œuvres dans des lieux institutionnels, cela leur ôte-t-il de la pertinence et de l'authenticité ? Si, de tous temps, le musée a été critiqué en tant que lieu académique, les accusations depuis les années soixante sont plus virulentes.

Nous avons abordé, dans le précédent chapitre, le thème de la crise de l'art contemporain, sous l'angle de la controverse. Il semble que cette crise aille de pair avec la crise, ou le malaise selon Jean Clair, des musées d'art contemporain.

---

[529] Duve Thierry (de), *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 17.
[530] Duve Thierry (de), *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 54.

Depuis le début du siècle, l'art pour être toujours à l'avant-garde va de rupture en rupture. C'est l'un des principes de l'art moderne. Et l'institutionnalisation fait partie intégrante du processus à partir du moment où cet art prend en compte l'espace public. Depuis les années soixante, l'art tend à se confondre avec la vie, à s'échapper hors les murs. Nous parlerons de ce hors cadre plus loin.

L'art contemporain cherche de nouvelles voies, utilise de nouveaux médias mais n'est plus forcément dans une dynamique, une surenchère d'innovations avant-gardistes. Ce qui a peut-être le plus changé entre la période moderne et la contemporaine, est l'émergence d'infrastructures dédiées à l'art et notamment à l'art contemporain.

Le ministère de Jack Lang est marqué par de nombreux projets, une vitalité artistique et institutionnelle, à quoi s'est ajoutée une intense médiatisation non imputable à la personnalité de Jack Lang. « Depuis les années soixante et dans tous les pays occidentaux, la culture est devenue un enjeu dans les débats proprement politiques. Politique publique, objets d'investissements publics, la politique de la culture ne saurait se situer à l'abri de la politisation. L'enjeu politique s'est précisé en 1981 avec l'importance accordée à la culture dans le projet gouvernemental et avec l'augmentation des crédits qui lui ont été affectés. Alors que les polémiques esthétiques transcendant les clivages politiques sont demeurées le plus souvent internes au monde de l'art, les débats sur le « plus » ou « moins » d'Etat ont alimenté la critique de l'opposition libérale »[531].

La création des Frac, de la Délégation aux arts plastiques, de nouveaux organismes administratifs tel le Centre national de la photographie, de nouvelles structures d'enseignement, assortie d'un élargissement et d'un nivellement des disciplines artistiques relèvent de la logique de la démocratie culturelle.

Plus l'Etat s'implique dans le domaine artistique, au niveau de l'enseignement, au niveau des politiques culturelles, du marché de l'art aussi, plus la suspicion de connivence voire de trahison d'une création artistique muselée, d'artistes à la solde de l'Etat se fait jour. Plus l'Etat intervient plus les œuvres exposées, reconnues seraient des œuvres institutionnalisées, académiques, représentatives d'un art officiel. Dès qu'il y a choix d'œuvres dans un cadre donné, il y a forcément consensus, renoncement à d'autres œuvres. Cela est inévitable. D'un côté, cela entérine l'idée d'une globalisation, d'une mondialisation de l'art car les artistes choisis ici seront également ceux exposés là-bas. De l'autre, cela donne une certaine cohérence à une production artistique éclatée, individualiste, sans courant stylistique.

[531] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flamarion, 1992, 1997, p. 88.

Ce choix d'œuvres représentatives d'artistes différents, sans fil directeur entre elles, nécessite un cadre fort qui crée une unité, architecturale, entre ces univers disparates. Le musée ne peut se soustraire à sa fonction intrinsèque de légitimation des œuvres. La difficulté majeure avec l'art contemporain réside en le fait que cautionner une œuvre l'inscrit dans l'histoire de l'art. Ce faisant, « nous historicisons immédiatement le présent, et donc nous hypothéquons le futur (…) Si le musée d'Art contemporain est déjà une vision de ce que, dans l'avenir, on regardera comme l'art historique, quelle marge de manœuvre nous reste-t-il ? »[532] Ce cadre-là, de l'ordre du temporel, est sans aucun doute un carcan : l'institutionnalisation fige l'œuvre à un moment donné.

Ce mouvement dialectique du cadre à l'œuvre ne laisse guère d'échappatoire possible. Il est en même temps inséparable de l'entrée d'une œuvre d'art dans le musée. L'œuvre d'art oscille toujours entre ce mouvement d'attraction et de répulsion de l'institution, qui est aussi sans doute une question de temporalité : l'œuvre contemporaine est par définition l'œuvre du présent ; son entrée au musée, ou dans tout lieu institutionnel, tend à la pérenniser.

Ces deux aspects du musée, à la fois lieu de pouvoir et lieu de mémoire, entretiennent cette ambivalence de l'œuvre à leur égard. Arrimés dans l'espace muséal qui l'inscrit dans une histoire qui la fige, l'œuvre, et son auteur, peuvent s'y sentir étouffés. Le cadre semble néanmoins nécessaire. Il canalise, il ordonne, il enregistre, il donne à voir, il inscrit un objet quotidien, technique au artistique dans l'Histoire. L'augmentation du nombre de musées depuis une trentaine d'années est en relation avec les changements voire bouleversements sociaux, technologiques enregistrés durant cette période.

La prolifération des musées dans le monde va de pair avec la mondialisation de la scène artistique, de la globalisation du marché de l'art et du développement du tourisme culturel de masse. Ces musées, indexés sur une logique commerciale, font partie d'une politique de démocratisation culturelle.

Le musée devient « musée-spectacle » : quelques œuvres « stars », un architecte « star » pour les rénover, les agrandir ou les construire et un passage obligé des tours-opérateurs.

La mondialisation de la scène artistique est aussi à prendre en compte pour saisir ce qui fait que le musée d'art contemporain est ce qu'il est aujourd'hui. Les capitales financières de l'art contemporain, New York, Paris, Bâle ont toujours une part importante mais l'art contemporain est présent partout dans le monde que ce soit dans les musées, les biennales ou les foires qui ne cessent de se développer et de s'ajouter à ceux préexistants.

[532] Millet Catherine, « Enquête : Qu'est-ce que l'art contemporain ? », *Art Press 222*, Mars 1997, p. 23.

Les galeries, principaux lieux de vente de l'art contemporain, doivent élaborer des montages financiers importants (partenariat avec des institutions, des collectionneurs, des centres d'art…) pour être en mesure de présenter des œuvres complexes, notamment sur le plan technologique. Les foires servent essentiellement d'outils de communication pour les galeries. C'est là que marchands et collectionneurs évaluent les tendances du marché. Le corollaire est une uniformisation de la création donnée à voir.

Les mêmes artistes exposent dans les grands musées et autres centres d'art partout dans le monde. Pourtant cette soi-disant standardisation pose la question de l'identité culturelle : un nord américain est-il à même de saisir pleinement une œuvre africaine ? Quelle résonnance aura l'œuvre d'un artiste indien pour un public européen ? La mondialisation des réseaux de communication et de diffusion balaie-t-elle les différences culturelles et leurs atavismes ? Est-ce en contrepoint à ce paysage artistique nivelé que répondent les œuvres in situ, qui tendent à devenir une habitude chez l'organisateur d'une performance, d'une exposition ? L'artiste est alors convié à créer une œuvre, en un temps et un lieu spécifiques, œuvre éphémère ou qui survivra à l'événement. Se pose alors forcément la question de l'interdépendance de l'objet artistique au contexte dans lequel il est créé/présenté.

Huma Mulji, artiste pakistanaise qui travaille les objets sur le modèle du cabinet de curiosité, parle de cette impossibilité à communiquer avec des cultures qui ne sont pas siennes. « Il est frustrant » dit-elle « de montrer mon travail en dehors du Pakistan. Les gens ne comprennent pas les blagues, l'ironie, les détails alors qu'ici les réactions sont bouleversantes »[533]. Son travail est hermétique pour les gens de l'extérieur.

Un artiste comme Bertrand Lavier interroge la problématique du contexte à travers son œuvre. Se pose aussi la question de cette valeur qui s'attache à l'œuvre, la valeur d'exposition. Le mode d'exposition de l'objet est à prendre en compte au même titre que sa valeur esthétique et son appartenance à l'histoire des formes. Bertrand Lavier interroge les concepts de peinture, de sculpture ainsi que l'institution muséale qui aujourd'hui « fait couple » avec l'œuvre d'art.

Daniel Buren interroge également ces nouvelles problématiques par le biais de ses installations, dans le musée ou hors du musée.

Ce musée-spectacle, évoqué plus haut, toujours dans une logique commerciale et de démocratisation de l'art, doit nécessairement prendre en compte les notions de mode, de consommation, de production et de temps accéléré propre à l'ère médiatique.

[533] Mulji Huma, *Métropolis*, Arte, 20 juin 2013.

Jean Clair s'exprime sur ce point, d'une façon tranchée : « Le fait que les musées occidentaux d'art moderne contraints de justifier leur coût d'entretien en attirant un public de plus en plus nombreux par une « programmation » permanente et massive ont fait entrer l'art dans le domaine des variétés. Ils ont fini par oublier que l'œuvre ne relève pas d'une « production » et que rien n'est plus rare à trouver qu'un artiste »[534].

Le problème de la médiatisation est inhérent au mode de fonctionnement du musée. « Une différence majeure doit (…) être faite entre la médiatisation et la médiation. Tandis que la première rend compte d'une simple projection de la communication dans le champ de l'art, la seconde désigne le processus qui intègre les conditions de production de l'art dans l'œuvre et permet de poser en des termes nouveaux les rapports de l'art à la société et au politique. La médiation, mise en évidence par l'art contemporain, se caractérise, en effet, par l'interpénétration de l'art et de ses conditions de production, mais le processus fonctionne dans les deux sens, car lorsque l'art absorbe ses conditions de production, le travail social peut devenir de la création. En transformant l'art en création, la médiation opère une critique de la communication à partir de laquelle il devient possible de définir des projets et de sortir d'une logique linéaire et instrumentale des rapports entre l'art, la société et le politique »[535].

L'institution muséale doit nécessairement prendre en compte les changements de la société et de son propre rôle au sein de cette société. « Il est loin le temps où les musées se définissaient comme d'humbles gardiens des secrets de l'histoire, des temples dignes et fiers de par ce qu'ils recelaient comme œuvres nobles de par leur effacement face à la grandeur de leur contenu. Il est loin le temps où les musées n'existaient que pour servir d'écrin aux trésors de l'art et de la culture qu'ils gardaient jalousement. Il est loin aussi le temps où les architectes concevaient les musées en fonction de ce qui y était exposé, certains même poussaient la perfection jusqu'à imaginer la spatialité du bâtiment en fonction des œuvres qui devaient y être physiquement exposées »[536].

Du musée, instance d'enregistrement nécessaire de l'œuvre qui cautionne le fait que « ceci est de l'art », au musée « instrument phare de notre époque »[537], quel chemin ? Du musée qui enregistre l'art d'une époque tout en le magnifiant au musée, symbole démocratique d'une culture de masse, quel parcours ? Le musée ne se vide-t-il pas de son sens et de ses fonctions au fur et à mesure qu'il épouse

---

534 Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, critique de la modernité, Paris, Gallimard, 1983, p. 90.
535 Gleizal Jean-Jacques, *L'art et le politique*, Paris, PUF, 1994, p. 8.
536 Moukarzel Joseph R., « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès*, n°61, Paris, CNRS édition, , 2011, p. 90.
537 Rasse Paul, Girault Yves, *op. cit.*, p. 16.

la loi du marché et les logiques de la consommation ? Les musées de demain seront-ils de magnifiques monuments, vides de sens et d'âme ?

Ces questions s'imposent mais point ne faut tomber dans un pessimisme visionnaire qui accréditerait l'idée d'un musée vide de sens, autoréférentiel, qui se contenterait de donner une image valorisante du lieu où il est implanté et d'attirer la foule ? Ainsi le Guggenheim de Bilbao a-t-il été construit pour pallier l'économie en berne de la ville, dans un quartier désaffecté et sans vie. Aujourd'hui, les touristes se doivent de visiter ce musée qui n'a ni collection ni cimaise à proprement parler. On passe ainsi du « musée-écrin au musée-objet »[538] Il est une œuvre d'art en soi.

Le Centre Pompidou a inauguré l'ère de ces grands musées. La prédominance du marché de l'art, la mondialisation de la scène artistique, le développement du tourisme culturel de masse, l'uniformisation du paysage artistique et, aussi, l'adhésion démagogique d'un art « officiel », toutes ces questions s'y retrouvent. « On a pu croire, dans les années soixante-soixante-dix, que l'art débordant du cadre conventionnel du tableau, déborderait aussi du musée. Mais le musée offrit ses murs, son sol, son plafond à l'artiste, lui demandant de transformer son propre espace en œuvre d'art. Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'art contemporain que les oeuvres spécialement conçues pour le musée soient en quelque sorte une des conséquences des œuvres qui prétendirent contester le musée »[539].

L'art contemporain oscille entre le musée et hors les murs du musée. Il oscille entre le cadre et le hors cadre. Cette ambivalence semble lui être constitutive. La notion d'avant-garde se construit en partie avec cette rébellion au cadre qui tente parfois une intégration. Si l'art se débat avec ce cadre qui l'enserre mais avec lequel, malgré tout, il se constitue, il semble que le cadre doit être envisagé également côté public. Le MuCEM est un lieu que l'on peut visiter sans pour autant faire une traditionnelle visite de musée où l'on se confronte aux œuvres. « Musée des civilisations pour le XXIe siècle, le MuCEM appartient à une nouvelle génération de musées : plus qu'un lieu d'expositions d'oeuvres et d'objets, c'est une véritable cité culturelle, un lieu de vie et d'expressions plurielles »[540].

Le musée est un point d'ancrage possible, parmi d'autres, d'une société dans son époque. Cette assertion semble particulièrement vraie aujourd'hui. « Mais plus que cela, les musées sont devenus des espaces symboliques essentiels de socialisation des connaissances, de mise en scène des collections, de leur exposition aux regards de la société, enrichie de débats sans cesse renouvelés sur le patrimoine, l'art ou la science. Dans le sillon creusé par les tenants de la

538 Moukarzel Joseph R., *Ibid.*, p. 90.
539 Millet Catherine, « L'art moderne est un musée », *Art Press 82*, 1984, p. 32.
540 Catalogue MuCEM, Marseille, 2013, p. 5.

« nouvelle muséologie », une troisième fonction, celle de la communication en direction du public, en desserrant l'étreinte de la connaissance savante et de la conservation, a relancé la dynamique du musée pour en faire la plus puissante et la plus brillante institution culturelle du moment »[541].

Ce cadre, que nous avons abordé sous l'angle de la création et du côté de l'artiste, qui interroge sur une création que tout à la fois il semble générer et restreindre, ce cadre n'est-il pas également à envisager du côté du public qui visite le musée ? Beaubourg a inauguré l'ère de ces musées qui ne sont plus seulement des musées mais des sortes de carrefour où se croisent diverses disciplines, diverses activités et divers publics. « Avec Beaubourg, comme avec Orsay et le Louvre, le musée, lieu de « mémoire » et de conservation du patrimoine, tend (…) à fonctionner comme une sorte de média, dispensateur d'une multiplicité d'informations, et à devenir lui-même, par l'abondance et la succession rapide des manifestations programmées, un producteur d'événements d'autant plus attrayants qu'ils sont variés et éphémères : il sacrifie en ce sens à l'éthique d'une société qui accorde beaucoup plus de place aux loisirs et se trouve par conséquent contrainte de les organiser sur la base d'un constant renouvellement »[542].

Le musée succombe lui aussi à *l'empire de l'éphémère*, au phénomène de mode. La culture est devenue une production industrielle comme une autre soumise aux mêmes aléas de nouveauté, de séduction, de facilité.

Pour Gilles Lipovetski, la mode est « aux commandes de nos sociétés, la séduction et l'éphémère sont devenus, en moins d'un demi-siècle, les principes organisateurs de la vie collective moderne, nous vivons dans des sociétés à dominante frivole, dernier chaînon de l'aventure capitaliste-démocratique-individualiste »[543].

Pour autant, ce n'est pas un drame. Certes, ce phénomène comporte beaucoup de points négatifs mais contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, modelés que nous sommes par le mythe platonicien de la caverne où l'homme est prisonnier de ses illusions et de l'apparence, « aux antipodes du platonisme, on doit comprendre qu'aujourd'hui la séduction est ce qui réduit la déraison, le factice favorise l'accès au réel, le superficiel permet un usage accru de la raison, le spectaculaire ludique est tremplin vers le jugement subjectif (…) la mode achevée vit de paradoxes : son inconscience favorise la conscience, ses folies l'esprit de tolérance, son mimétisme l'individualisme, sa frivolité le respect

541 Rasse Paul, Girault Yves, *op. cit.*, p. 12.
542 Fohr Robert, *op. cit.*
543 Lipovetski Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15.

des droits de l'homme. Dans le film survolté de l'histoire moderne, on commence à réaliser que la Mode est le pire des scénarios à l'exception de tous les autres »[544].

Ce qui concernait le vêtement, l'objet, le gadget s'est étendu à tous les domaines culturels, le cinéma, la musique, les Beaux-Arts ou du moins les lieux qui les représentent. Si des films ou des œuvres d'art on peut espérer qu'ils n'aient pas fondamentalement changé, les structures qui les accueillent, elles, ont changé ainsi que le temps qui est imparti à un film, à une exposition en leur sein.

A l'ère de l'obsolescence programmée, le clip et le zapping concernent tous les domaines culturels, ou une grande partie. Auparavant, même si depuis la Renaissance existent des effets de mode, les œuvres s'inscrivaient et dans le passé et dans le futur. Ainsi, elles échappaient aux contingences de la mode et à l'adéquation au temps présent. « La mode est alors extérieure à l'agencement des œuvres ; elle peut l'accompagner, elle n'en constitue pas le principe organisateur. La culture industrielle, au contraire, s'installe de plain-pied dans le périssable ; elle s'épuise dans la quête forcenée du succès immédiat, son critère ultime est la courbe des ventes et la masse de l'audience. Cela n'interdit pas la réalisation d'œuvres « immortelles », mais la tendance globale est autre, elle marche à l'obsolescence intégrée, au vertige du présent sans regard pour le lendemain »[545].

Au moment où Gilles Lipovetski écrit *L'empire de l'éphémère,* ouvrage sur la mode, en 1987, Beaubourg propose, pour les dix ans du Centre, une exposition intitulée *L'époque, la mode, la morale, la passion,* termes empruntés à Charles Baudelaire et grâce auxquels il définissait la beauté. Les commissaires (Alfred Pacquement, Bernard Blistène, Catherine David et Christine Van Assche) souhaitent montrer des œuvres récentes représentatives des principales tendances artistiques, néo-expressionnisme, pratique artistique de l'objet notamment, tout en les ancrant dans une création antérieure d'où elles proviennent, dont elles sont constituées, celles de Jean Dubuffet et de Philip Guston.

Leur volonté est donc double : exposer ce qui se fait aujourd'hui, qui participe à la modernité voire à la post-modernité, au delà de l'éphémère, du transitoire, de la mode. Le phénomène de mode est tout à la fois pris en compte et maintenu à distance. Il ne peut être ignoré des structures muséales, des institutions qu'il peut servir en drainant du public, relayé en cela par la médiatisation de l'événement, mais ne doit point y être subordonné, ou du moins en avoir conscience. Cette exposition, à ce moment-là, met en exergue les questionnements auxquels sont soumis les institutions et ceux qui les dirigent.

---

544 *Ibid.,* p. 22.
545 *Ibid.,* p. 250.

Cette façon nouvelle d'envisager la culture est issue de l'évolution de la notion d'espace public depuis le XVIIIe siècle, et que nous avons esquissée plus haut : la notion d'espace public s'établit par glissement vers la bourgeoisie des pratiques aristocratiques. « De la sorte, les conceptions d'une culture réduite aux seules composantes cultivées évoluent vers celles d'une culture conçue comme civilisation, au sens où l'entendent les ethnologues et les historiens »[546].

Les musées de société se fondent sur cette idée qu'objets quotidiens, savoirs et savoir-faire populaires sont aussi dignes d'intérêt que les objets d'art. La relation qu'ils entretiennent avec leur public en est modifiée : ce qui est exposé n'est pas sur un piédestal dans l'ordre des valeurs. Ce qui est exposé appartient à l'histoire même du public et cette histoire il peut désormais l'appréhender, en discuter, y réfléchir. « Les musées deviennent (-ils) un espace communicationnel mis publiquement à la disposition de la société, à l'aide duquel elle se pense et se représente dans sa dynamique historique »[547]. Ce qui est vrai pour les musées de société l'est pour les musées de sciences et d'art, même si les publics des uns et des autres diffèrent.

Plus le musée se modifie pour le satisfaire, plus le public le fréquente. « Le public occupe maintenant le devant de la scène. Les muséographes s'ingénient à le séduire, à le surprendre, à l'émouvoir, à l'émerveiller et usent pour cela de moyens sophistiqués offerts par les technologies modernes.

Ainsi, outre l'exposition d'objets originaux, le musée donne maintenant à voir des maquettes, des scénographies, des photos, des dessins, des cartes, des textes, des montages diapositives, du cinéma, de la vidéo, des écrans électroniques, des jeux d'ordinateur, du théâtre vivant, des performances d'artistes, des démonstrations de spécialistes, des animations…

L'ambiance générale est elle-même soignée, éclairée, sonorisée voire même odorisée, pour renforcer la portée du message, et tous les sens sont en éveil pour le percevoir. En tant que lieu d'exposition, le musée devient un multimédia au sens le plus large du terme »[548].

Cette notion d'ambiance, évoquée lorsque nous parlions du design, est une notion primordiale dans la société depuis une trentaine d'années. Notion immatérielle à laquelle donnent corps de nombreux objets, espaces, dispositifs multimédias. Elle est au cœur de la quête de mieux-être qui habite tout individu. Plus le monde devient technologique, plus le besoin d'émotions dans sa chair se fait ressentir.

---

[546] Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 147.
[547] *Ibid.*, p. 148.
[548] *Ibid.,* p. 13.

Le musée, dans son approche d'une muséographie nouvelle, fait de ce concept d'ambiance le fer de lance de sa conquête d'un public toujours plus nombreux. Et les installations de plus en plus nombreuses qu'il abrite vont dans le sens d'une rencontre, d'une interaction de l'œuvre et du public, mais aussi d'une approche davantage corporelle de l'œuvre.

A la différence de l'exposition traditionnelle où le visiteur passe d'un tableau à l'autre, où « l'art se déroule devant ses yeux »[549], l'espace d'exposition étant « compris comme un espace vide, neutre, une propriété symbolique du public »[550], l'installation bouleverse ces données. Elle « transforme l'espace public vide et neutre en une œuvre d'art individuelle. Elle invite le visiteur à expérimenter cet espace comme l'espace holistique et totalisant d'une œuvre d'art. Tout ce qui est inclus dans un tel espace devient une partie de l'œuvre d'art, simplement parce qu'il est placé à l'intérieur de cet espace et qu'il n'est pas perçu successivement mais simultanément »[551].

L'installation, et les changements qu'elle induit dans l'espace et dans le regard du public, est rendue possible par la révolution du regard menée par l'art moderne qui, en déconstruisant ce que la grille perspectiviste avait construit, a permis une lecture différente non seulement de l'œuvre mais de l'espace dans et hors de l'œuvre. Cet espace s'enrichit, en plus de ce qui est donné à voir, de ce qu'il inclut à présent la notion d'intimité.

Gérard Wajcman dans *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime,* analyse la fenêtre, celle d'Alberti, ouverte sur le monde, le cadre, le tableau. « Par la fenêtre » écrit-il « nous prenons des nouvelles du monde. Mais ouvrir une fenêtre, c'est non seulement s'ouvrir au monde, y plonger par le regard, c'est aussi le faire entrer, élargir notre propre horizon (…) Cette fenêtre qui ouvre sur le monde ferme notre monde, notre intérieur. Moi et le monde –ils se croisent à la fenêtre »[552].

L'espace n'est pas réductible à la forme. Les peintres s'en sont vite aperçu : sitôt la perspective a-t-elle été inventée, ils s'en sont détourné. L'œuvre se révèle aussi selon le sujet qui la contemple. L'espace pictural comme l'espace de l'installation ne peuvent être réduits à un système mathématique. En lui se loge la part psychique, « la dimension du vécu (…) Ainsi l'espace, lorsqu'il advient dans une œuvre, est à l'intersection de l'espace du monde et du mien propre. Il est, reformé dans une structure objective, l'écart même qui m'empêche de coïncider avec les choses et avec moi, mais cet écart dialectisé au sein de mon propre geste, en

---

549 Groys Hervé, « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès*, n°61, Paris, CNRS édition, 2011, p. 70.
550 *Ibid.*, p. 71.
551 *Id.*
552 Wajcman Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, éditions Verdier, 2004, 4e de couverture.

sorte qu'il n'est plus coupure, mais tension. L'œuvre, ou l'espace, est bien ce lieu, ou cet acte, où les deux moitiés du même être s'articulent l'une à l'autre et se constituent en symbole »[553].

A l'heure où l'ordre symbolique opère un évident recul, où par conséquent, la société a tendance à se replier sur ce qui est de l'ordre de l'émotionnel et du vécu, le succès des installations, des musées « vides » où l'espace d'exposition expose l'espace autant que l'œuvre, cette notion de l'installation comme interagissant avec le spectateur sur le terrain de son moi profond et intime, est intéressante. La place laissée vacante par les instances symboliques dépassées tendrait à trouver à se remplir par autre chose, dont les médias, dont l'espace de l'installation.

La notion d'exposition a beaucoup évolué, pour s'adapter à un public croissant. Et ce quel que soit le type de musée. Jean Davallon la considère « non pas en tant qu'objet culturel constitué, mais plutôt comme étant la résultante d'une *opération de mise en exposition.* Ce déplacement du regard, de l'objet constitué vers sa production, opère un renversement de la perspective. L'intention n'est plus à entendre comme ce que vise celui qui va produire l'objet-exposition, mais ce qu'opère l'exposition en tant qu'elle résulte d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux (…) Dans sa plus grande généralité, on peut alors définir l'exposition comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux »[554].

Le but de l'exposition est « moins de transmettre un message ou d'obtenir un effet que d'instaurer un espace d'interaction, une aire de relation, entre une instance productrice de sens et une instance réceptrice, au moyen de la mise en forme de l'information, selon des modalités spécifiques et dans le but d'obtenir un certain nombre d'effets –de nature d'ailleurs variable—chez les visiteurs »[555].

La scénographie d'exposition, apparue dans les années quatre-vingt, est devenue le moyen imparable pour attirer le public, rendre attrayante et lisible une exposition de quelque type qu'elle soit. Le terme grec *skênêgraphia* signifie la décoration du fond de scène de théâtre.

A la Renaissance, dans le théâtre à l'italienne les toiles de fond cherchent à créer l'illusion de profondeur. La scénographie tend à représenter la perspective; les artistes qui s'en chargent sont, du reste, appelés *perspecteurs*. C'est le terme de

---

[553] Choay Françoise, Guiraud Jean, *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://universalis-edu.com/encyclopedie/espace-architecture-et-esthetique/

[554] Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.

[555] *Ibid.,* p. 141.

décor qui prévaudra jusqu'au début du XXe siècle où celui de scénographie réapparaît pour parler de la mise en scène théâtrale.

Avec l'essor des grands magasins et des expositions universelles et la nécessité de mettre en valeur la marchandise, la scénographie a un rôle important à jouer « non seulement en termes de disposition des objets dans un magasin, mais aussi en termes de relation aux clients. Les innovations des grands magasins et des expositions universelles auront des conséquences sur les conceptions et techniques d'aménagement des espaces artistiques (musées et galeries) »[556].

Dès les années 1920-1930, des artistes d'avant-garde s'intéresseront sérieusement à cet aspect d'exposition de l'œuvre. El Lissitzky reste l'exemple le plus célèbre avec la salle Proun à Berlin où il conçoit la salle d'exposition tant du point de vue de l'œuvre exposée que du spectateur qui déambule. Les Surréalistes utiliseront aussi la scénographie pour produire plus d'effet sur le public.

En 1934, une exposition intitulée *Machine Art* organisée par Philip Johnson au MoMA marque l'histoire de la scénographie. « La principale idée de cette exposition se situait dans le fait de présenter littéralement un ensemble d'objets ordinaires dans un musée d'art moderne, (sans ajouter de commentaires ou d'œuvres d'art pour les légitimer). En somme, cette exposition représentait une sorte d'aboutissement de la logique *ready-made* de Duchamp »[557].

Les objets, présentés tels quels, sans socle ou cadre qui les auraient inévitablement apparentés à de la sculpture ou de la peinture, reçurent un accueil très favorable du public. « On peut dire que cette exposition constitue de ce point de vue une date importante, puisque selon les mots mêmes de Philip Johnson, elle légitimait l'idée que l'on peut exposer à peu près n'importe quoi et le faire aimer par le public à condition de bien soigner l'installation, la médiation et les relations publiques »[558].

L'objet ready-made est ici pris dans un premier degré, reconduit à l'état d'objet manufacturé, dans un lieu où il devrait être objet d'art. Les acteurs et instances de légitimation sont bien représentées, nécessaires à l'accession de ces objets en ce lieu emblématique de l'art. « La scénographie est aujourd'hui une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur

556 Glicenstein Jérôme, *op. cit.*, p. 45.
557 *Ibid.*, p. 52.
558 *Ibid.*, p. 53.

n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples »[559].

Au sens large, l'exposition, pour Jean Davallon est un dispositif issu de la combinaison d'éléments dans un espace « avec l'intention (constitutive) »[560] de la donner à voir et à comprendre à un public, tout en n'étant pas réductible à ce « simple dispositif instrumental mettant en relation le visiteur avec les choses exposées »[561].

Il est à noter que l'objet, tout au long du siècle, est entré au musée, qu'il soit musée d'art, de société ou de sciences. De l'objet quotidien, de l'outil qui servait au champ ou dans la vie domestique, à l'objet de sciences, à la roue de bicyclette érigée en œuvre d'art emblématique, l'objet, sacralisé, parcourt le siècle.

Sorte de repère matériel et tangible, outil qui façonne concrètement un quotidien qui se délite, se fait virtuel, l'objet traverse les différentes sphères de la société, du travail manuel aux œuvres supérieures de l'esprit, et les transcende. Dans le cadre que lui offre le musée, nous posons sur lui un regard différent, qui permet à la fois une distanciation et une inscription dans une temporalité historique.

Le cadre muséal en tant qu'institution a été doublement bouleversé en ce siècle : par l'introduction de l'objet quotidien, roue de bicyclette, urinoir ou porte-bouteille au début du XXe siècle, qu'il a légitimé et, de ce fait, élevé au rang d'art puis, en un deuxième temps, avec les écomusées et musées des arts et traditions populaires qui font entrer dans l'espace muséal « de mauvais outils, encore tout imprégnés de la sueur des gens qui les ont utilisés, les machines rafistolées de trop d'usage, les objets du quotidien arrachés à de pauvres intérieurs domestiques »[562].

Si Marcel Duchamp, de son geste iconoclaste, bouleverse l'idée que l'on va désormais se faire de l'art et, du même coup, de l'institution qui le cautionne, s'il institue un nouvel art où prime le concept donc l'idée donc une certaine forme d'immatériel, l'objet redonne de la matière, du poids, de la densité et de l'histoire à un art qui ne serait autrement que pure abstraction.

Dans l'objet qui (re)présente cette pensée-là, cette conception-là d'un art fait d' « œuvres qui ne soient pas « d'art » ? »[563], comme dans l'objet qui parle d'un temps révolu, d'un métier ou d'un moment de vie, ce qu'il y a de commun c'est une trace de quelque chose de fondamentalement et d'irréductiblement humain.

---

559 Grzech Kinga, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », http://ocim.fr/wp-content/uploads/2013/02/LO.961-pp.04-12.pdf
560 Davallon Jean, *op. cit.*, p. 11.
561 *Ibid.*, p. 17.
562 Rasse Paul, *op. cit.*, p. 148.
563 Duchamp Marcel, *op. cit.*, p. 105.

Et que Duchamp cherchait justement avec le ready-made : sauver l'œuvre de la déshumanisation.

L'objet ready-made, objet fabriqué de main d'homme, va accéder au statut d'œuvre d'art par un processus de validation de l'œuvre, intrinsèque à la validation de tout objet d'art, mais qui là, mis en avant, pose le processus comme constitutif de l'œuvre. De même, nous l'avons vu, que le discours sur l'œuvre. Plus l'œuvre se réduit, se conceptualise plus elle génère de discours qui entérine son existence. L'objet, anthropomorphe, conçu par et pour l'homme, devient objet d'art par un démontage conceptuel qui découvre tous les rouages de l'institution et met à nu le processus de sacralisation de l'objet.

Pour ce faire, le cadre est nécessaire. Et ce cadre, présent nous l'avons vu dès le Moyen-Age pour protéger le tableau puis tendant à se confondre avec l'espace muséal même à l'époque contemporaine, ce cadre évolue. Le rôle de l'institution évolue aussi. Les collections et œuvres d'art étaient exposées dans des espaces privés jusqu'à la Renaissance. Peu à peu, elles vont être montrées au public.

La Révolution française entérine le fait que les œuvres, du moins certaines, font partie du patrimoine national et, en tant que telles, doivent être montrées à tout citoyen et conservées. La question du mode d'exposition des œuvres n'est pas encore à l'ordre du jour et n'apparaîtra que dans la seconde moitié du XXe siècle. Le musée, alors considéré comme un lieu passéiste et poussiéreux, va se moderniser et sa structure d'accueil des œuvres et du public nécessairement être repensée.

Du lieu d'exposition du Salon ou du musée début de siècle où les œuvres sont empilées, placées bord à bord, au musée moderne où l'espace non cloisonné est porteur de valeur et de sens, il y a un monde. « Le goût pour l'isolation des œuvres les unes par rapport aux autres au moyen du cadre va progressivement s'étendre à l'ensemble de l'organisation d'une cimaise, puis d'une salle d'exposition. La tendance la plus récente (au cours des vingt dernières années) ayant bien souvent consisté, dans les grandes expositions internationales, à consacrer une salle entière par artiste, voire une salle entière par œuvre »[564].

Un glissement s'opère de l'œuvre à l'espace qui l'accueille. Alors qu'à l'origine, le mur, la cimaise, le sol ne valent que comme supports d'œuvres, ces mêmes éléments vont devenir vecteurs de sens pour les oeuvres contemporaines. Ce qui aura comme incidence et la variabilité de sens des œuvres selon le lieu où elles se trouvent et l'intérêt accru que l'on va porter à ces surfaces qui, devenant surfaces de médiation, deviennent essentielles. « L'art contemporain pose problème parce qu'il ne se suffit pas la plupart du temps à lui-même. En effet, il

[564] Glicenstein Jérôme, *op. cit.*, p. 99.

fonctionne rarement de façon autonome. Les pièces produites par les artistes contemporains se lisent souvent à la lumière d'un contexte dans lequel elles se placent. Elles renvoient à un monde extérieur et s'engagent dans celui-ci, ou fonctionnent avec le contexte de leur présentation, en relation avec les lieux, les spectateurs. Cet aspect contextuel et communicationnel de l'art contemporain est aujourd'hui largement accepté. Ce qui semble le distinguer le plus clairement des formes artistiques précédentes »[565].

L'art contemporain nécessite certains « codes » pour être appréhendé, documents écrits, conférences, rencontre avec l'artiste par exemple. « La scénographie d'exposition peut aussi être considérée comme une forme de médiation »[566].

Le Mamco à Genève va dans ce sens avec des expositions, sortes de mises en abyme d'exposition afin de donner à voir et à comprendre, par exemple en exposant les mêmes œuvres de manière différente, avec les « séries d'exposition *Replay.* Il s'agit d'interroger le « répertoire » contemporain en modifiant régulièrement la présentation des œuvres. Trois fois par an, le musée change la moitié des œuvres présentées et leur scénographie. Cette confrontation à de nouvelles œuvres change la grille de lecture des travaux restés en place »[567].

L'art contemporain joue l'interaction avec le spectateur et le lieu d'exposition. L'institution, instance de légitimation de l'œuvre ne se contente plus de prêter son espace d'exposition aux œuvres mais contribue à leur insuffler du sens. Le cadre, figure d'autorité rigide, est devenu acteur essentiel de l'œuvre et de la production de sens, un sens qui, loin d'être figé, fluctue selon le contexte.

Daniel Buren est sans doute l'artiste français qui représente le mieux et le cadre et le hors-cadre. Toutes ses interventions sont conçues en fonction du lieu d'exposition et de l'environnement et mettent « en évidence la puissance des structures culturelles et institutionnelles qui conditionnent l'œuvre d'art »[568].

Lorsqu'à Milan, en Octobre 1968, il condamne la porte donc l'entrée de la galerie Apollinaire en la recouvrant de bandes de couleur, « Buren montre que l'abandon du châssis ou l'utilisation d'objets tridimensionnels n'est qu'une extension illusoire de la liberté de l'artiste ; celui-ci demeure tributaire du lieu d'exposition comme cadre « ultime » de son œuvre »[569].

---

565 Ceva Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *Les médiations de l'art*, *Cultures et musées*, n°3, Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi (dir.), Arles, Actes Sud, 2004, p. 69.
566 *Ibid.,* p. 87.
567 *Ibid.*, p. 88.
568 Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 149.
569 *Id*.

Au Guggenheim Museum à New York où, en 1971, il accroche une toile de 2O mètres de long sur 10 mètres de large, les artistes alors exposés réclament qu'elle soit enlevée. « Certes, par sa disposition et ses dimensions, elle risquait d'occulter les autres œuvres. Mais elle révélait en même temps à quel point l'architecture-sculpture de Frank Lloyd Wright (architecte du Guggenheim) était contraignante et donc comment des artistes pourtant non conformistes acceptaient ces contraintes »[570].

La peinture, pour Daniel Buren des bandes alternées blanches et colorées de 8,7 cm de large, est « l'outil servant à l'analyse du contexte où elle est présentée »[571]. L'expression « in situ » est créée par Buren pour nommer ses œuvres en relation avec leur contexte.

L'affaire des colonnes du Palais-Royal, en 1985, illustre et exacerbe cette problématique de l'analyse des conditions d'existence de l'œuvre. Le poids médiatique y est un paramètre capital. « Quand je dis que le musée est le seul point de vue sur et de l'art, ce n'est pas une critique, c'est un fait … La profusion et l'activité des musées d'art contemporain est à soi seule une révolution technique de première grandeur »[572] dit Buren.

Ces paroles sont prononcées en 1983, Jack Lang est alors ministre de la Culture, le budget qui lui est alloué augmente considérablement. De nombreuses institutions artistiques, dont les Frac, voient le jour, les commandes publiques se multiplient. Et « non seulement l'intuition exprimée depuis des années par Buren, de l'omniprésence du musée, se vérifie là pleinement, mais il se trouve que c'est à lui que revient l'honneur d'occuper un des lieux les plus chargés d'histoire de la ville-musée »[573], à savoir la cour du Palais Royal. Il est depuis devenu fréquent qu'un directeur de musée, d'institution demande à un artiste de concevoir une œuvre spécialement pour tel ou tel lieu d'exposition, banalisant l'intervention artistique et, de fait, lui faisant souvent perdre de sa pertinence, de sa force subversive et de son impact contextuel.

Bertrand Lavier interroge l'art, son histoire, les relations de l'art et du quotidien, l'influence de l'environnement sur l'œuvre. Il installe des objets banals, repeints, hybridés, transformés, dans des lieux socialement reconnus comme lieux d'exposition d'œuvres d'art, modifiant de fait la perception que le spectateur a de l'objet et du lieu.

Les *Objets repeints* de Bertrand Lavier, dans les années soixante-dix, sont des objets familiers que l'artiste recouvre d'une couche de peinture jouant sur le fait

570 *Id.*
571 *Id.*
572 Buren Daniel, « Entretien entre S.P et D.B », catalogue Points de vue, ARC, 1983.
573 Millet Catherine, *op. cit.*

que l'objet reste ce qu'il est tout en devenant, repeint qu'il est, image d'objet. Parfois, l'objet recouvert l'est à la touche « Van Gogh » jouant là avec les poncifs, l'authenticité et le ready-made.

Les *Superpositions* d'objets interrogent la sculpture : un objet servant de socle à l'autre. Ainsi *Brandt sur Fichet-Bauche,* 1985, un réfrigérateur posé sur un coffre-fort. A la différence du ready-made défini par l'indifférence visuelle, l'œuvre de Bertrand Lavier naît d'un choc visuel auquel succède une réflexion logique. Comme dans les objets repeints, il y a là recouvrement, non d'une couche de peinture sur un objet mais d'un objet par un autre objet.

Bertrand Lavier joue également, à l'instar de Marcel Duchamp, sur et avec les mots, de l'écart entre le mot et la chose, de l'irréductibilité au langage de certaines choses. L'œuvre de Bertrand Lavier si elle utilise l'objet et joue du ready-made se démarque de celle de Duchamp. Le ready-made est considéré comme acquis, un matériau qui s'offre à l'artiste et lui permet de s'inscrire dans l'histoire de l'art, de la critiquer, de la faire avancer. Il y a un retour de l'esthétique chez Lavier. L'objet peut générer de l'émotion. Sans le cadre muséal, qui lui offre ses murs et ses diverses formes de médiation (catalogue, scénographie d'exposition) quelle serait la pertinence et la lisibilité de l'œuvre de Lavier ?

L'exposition *Bertrand Lavier depuis 1969,* au centre Pompidou en 2012 propose un parcours thématique d'une cinquantaine d'oeuvres de l'artiste. Le commissaire d'exposition Michel Gauthier, a souhaité une mise en espace qui ralentisse la visite et autorise des retours en arrière. Sans le musée qui l'accueille, les œuvres exposées, *Giulietta,* 1993, Alfa Roméo rouge accidentée ou *Teddy,* 1994, ours en peluche acheté aux puces, n'auraient pas leur mot à dire, ou alors en sourdine.

Lorsque l'on parle d'artiste institutionnel, le nom de Fabrice Hyber vient aussitôt à l'esprit. Bertrand Lavier, s'il fait partie des artistes reconnus, exposés en France et dans le monde, et qui a besoin du cadre muséal pour exposer son travail, ne peut être si facilement étiqueté.

Fabrice Hyber, lui, a profité de l'aide des institutions et s'il est exposé simultanément en trois hauts lieux de l'art, au MAC/VAL, au Palais de Tokyo et à la Fondation Maeght, en 2012, ce n'est peut-être pas un hasard.

Il crée en 1994 l'UR (Unlimited Unresponsibility) afin de favoriser le contact entre artistes et entrepreneurs.

En 1995, il fait du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris un *Hybermarché.*

En 1996, il installe un salon de coiffure au Centre Pompidou. Les frontières entre l'art et l'entreprise, l'art et la science, l'art et la mise en relation d'individus, de

projets et de savoir-faire s'effacent au profit d'un réseau qui met en lien ces différents acteurs.

Fabrice Hyber s'il crée des objets, les P.O.F, des sculptures, *Les hommes de Bessines,* met l'accent dans sa pratique artistique sur le faire et l'agir.

En 2007, une de ses œuvres *Le cri, l'écrit* est inauguré par le Président Jacques Chirac à l'occasion de le seconde journée commémorative du souvenir de l'esclavage et de son abolition.

Il est évident que le travail de Fabrice Hyber est rendu possible par ce qu'il faut bien appeler une institutionnalisation de l'artiste que l'on peut aisément taxer d'officiel. L'art de l'artiste est aussi d'intégrer dans son processus de création la médiatisation faite autour de son nom, à chaque exposition, chaque événement auquel il est associé. Cette médiatisation l'accrédite, lui offre notoriété et, en retour, lui permet d'agir.

« Le musée devient réalisateur d'art contemporain. Il choisit les artistes, met en scène leurs propositions. Les commissaires les rassemblent, les complètent par des prêts d'institution ou des emprunts à des collectionneurs patentés, et les déroulent dans un parcours fluide, surprenant, que les médiateurs s'efforcent de rendre évident pour les visiteurs. Enfin ils les documentent au travers des catalogues qui font trace, de dépliants abondamment distribués à l'entrée, et maintenant d'audio-guides, de vidéos et d'application iPhone à télécharger sur le site du musée (…) Et ils placent tout cela dans la lumière sacralisante de l'institution (…) Et ils la donnent à voir bien au-delà des éclairages de l'exposition, par les médias, les catalogues, les dérivés commercialisés (…) Tout ce dispositif est constitutif de l'œuvre »[574].

Un musée ne peut, à lui seul, mettre un artiste sur le devant de la scène nationale et a fortiori internationale. Les musées constituent selon Paul Rasse un « collège invisible » qui décide d'artistes représentatifs et les diffuse dans le monde entier. Il pose aussi la question suivante, à savoir : « le génie des grands artistes ne tient-il pas autant à leurs dons, créatifs, innés, qu'à leurs talents pour se faire reconnaître, qu'à leur capacité à avoir pu pénétrer le système institutionnel pour y exister et faire légitimer leur création » [575]?

Présence Panchounette est un groupe de cinq artistes dont la démarche critique et pleine d'humour remet en cause la modernité notamment minimaliste et conceptuelle telle que pensée dans les années soixante-dix et interroge la

[574] Rasse Paul « le musée protagoniste de l'art contemporain », Paris, CNRS édition, 2011, Hermès, n°61, pp. 77-78.
[575] *Ibid.*, p. 80.

question du goût, de l'objet d'art en tant qu'objet décoratif. Une activité théorique importante accompagne l'activité plastique.

Ainsi, en 1986, Présence Panchounette présente-t-elle comme installation au Frac Midi-Pyrénées, « un grand monochrome de Soulages (…) souligné par un long canapé en cuir noir de chez Knöll, Blanchard et Combas côtoient le rétro 50 et le design post-moderne, Ben et Dufour sont logés à la même enseigne, dans du « cosy » banal »[576]. Où est l'art, où le design, le décoratif ? « Les œuvres d'art ce sont des ready-mades en décoration, pourquoi ça ne serait pas des ready-mades en exposition ? » interroge Présence Panchounette « Considérer un Dufour qui n'est presque plus une peinture comme un ready-made au lieu de considérer un porte-bouteilles, qui est presque une sculpture comme un ready-made, ça nous semble une attitude franchement rafraîchissante »[577].

Actif de 1969 à 1990, le groupe se sépare après avoir fait l'objet d'une exposition au CNAP à Paris. « Réussir de toute manière est notre échec »[578] écrivait Présence Panchounette. Le succès arrivant, Présence Panchounette a évité le piège de l'institutionnalisation et le groupe s'est séparé en 1990. Des rétrospectives saluent son travail, en 2008 au CAPC de Bordeaux, en 2011 à la galerie Semiose à Paris.

Plus que jamais, le rôle de l'artiste est assujetti aux contraintes de la mode, du marché et de la mondialisation. Le fait que l'institution cautionne, ou pas, telle production artistique plutôt qu'une autre tient à de nombreux facteurs. Il en a toujours été ainsi.

Les plus grands artistes ont vécu grâce à leurs protecteurs et commanditaires. Ce qui change aujourd'hui c'est l'ampleur des moyens employés due au fait que c'est un réseau qui encense ou condamne un artiste, et que l'accélération du temps artistique est lié à la notion de mode et d'éphémère et surtout que tout le poids de ce dispositif, en aval ou en amont de l'œuvre, agit sur elle et en fait partie intégrante. Sans doute, les conditions d'existence particulières d'une œuvre font-elles partie de son histoire et lui confèrent-elles un sens, mais aujourd'hui ces conditions ne sont pas secondaires. Elles président et préexistent à l'œuvre même qui se compose davantage de toute la communication faite autour et sur elle que de l'œuvre en soi.

Le discours médiatique est essentiel à l'existence de l'œuvre. Au moment où l'œuvre se dématérialise en images numériques, en esthétique relationnelle, le

576 Millet Catherine, *op. cit.*, p. 282.
577 Casteran Dominique, « Entretien », Catalogue *Présence Panchounette, Œuvres Choisies II*, 1987.
578 Présence Panchounette, *Exposition galerie Jacques Donguy*, Bordeaux, Mai 1980, Catalogue *Présence Panchounette, Œuvres Choisies I*, p. 48.

discours médiatique, qu'il soit scénographie d'exposition ou article de presse, est exacerbé.

Au moment où l'art est, selon le mot d'Yves Michaud, « à l'état gazeux », l'esthétique gagne du terrain en se situant sur tous les fronts, du design à l'industrie du goût, et les œuvres d'art véritables disparaissent au profit d'une beauté ambiante, dans l'air du temps. A la place d'œuvres, il y a désormais des expériences. Tandis que le monde s'esthétise, le musée fait de la communication de masse.

L'esthétique relationnelle, ou art relationnel, « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent »[579] est une théorie de l'art contemporain défendue par Nicolas Bourriaud.

Les œuvres qui en sont issues prennent donc en compte et même, se construisent sur cette nouvelle donne de l'art contemporain où ce qui entoure et sous-tend l'œuvre est consubstantielle à l'œuvre. Ce faisant, l'esthétique relationnelle critique et met à distance ces processus, luttant contre le formatage social. L'art relationnel est un art de la rencontre, un art qui revendique la proximité à l'heure où les relations interhumaines se font davantage via leurs représentations, par l'intermédiaire d'Internet.

Nicolas Bourriaud prend comme postulat de base les relations qui s'inventent grâce à l'œuvre, grâce à l'existence même de l'œuvre. S'il y a un lien entre cette forme d'art et celle des années soixante, via les pratiques utilisées, l'extension de l'art à la vie quotidienne, les mobiles qui les sous-tendent diffèrent.

« Alors que l'objet de l'art des années 1960 et 1970 était la définition de l'art et de ses frontières, les artistes des années 1990 tournent leur intérêt vers les relations entre l'art et la société et tentent, par de micro-événements, de favoriser la proximité, de résister de l'intérieur à une culture de communication de masse dans laquelle la représentation de la réalité se substitue trop souvent à cette dernière »[580].

Le mérite de Nicolas Bourriaud et de son esthétique relationnelle est, quel que soit le jugement que l'on porte sur elle, de prendre en compte les changements sociaux opérés dans la société, l'utilisation d'Internet notamment, ainsi que les changements au sein du monde de l'art et la nécessaire médiation entre l'artiste et son public, médiation polymorphe qui auréole l'œuvre, l'accompagne et la complète.

---

[579] Bourriaud Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Paris, Presses du Réel, 1998, p. 117.
[580] Montiglio Yveline, « Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003) », *Communication* vol. 24/1, 2005, http://communication.revues.org/index418.htlm

Nicolas Bourriaud tente de trouver une alternative à la fois à l'appauvrissement des relations interhumaines et à la marchandisation de l'œuvre d'art. L'objet, ici, s'est bien sûr volatilisé. Il est relation, il est situation, il est rencontre. Nous parlerons à nouveau de l'art relationnel dans la partie sur le hors-cadre car nombre d'événements qui lui sont liés se passent hors les murs. Difficile pourtant de ne pas mentionner ce mouvement ici, où il est question du cadre, lequel est évidemment nécessaire à son expression. D'autant que bien des performances se situent dans un lieu institutionnel.

Pierre Huyghe représente la France à la Biennale de Venise en 2001 puis, en 2003, est exposé au Palais de Tokyo. Philippe Parreno est au Centre Pompidou en 2009. L'intérêt de cette esthétique relationnelle est de cesser de vouloir penser l'art et l'institution avec des concepts qui n'ont plus de pertinence dans la société contemporaine. A la différence des utopies modernes, l'art relationnel ne débouche sur aucun rêve de société. Il cherche à faire avec ce qui est déjà là. Il espère faire autrement mais pas faire nouveau ou davantage. *La révolution bleue* d'Yves Klein n'aura pas lieu. Ni utopie politique ni utopie tout court, l'art relationnel ne compose qu'avec ce qui existe déjà.

« Si l'opinion peine à reconnaître la légitimité ou l'intérêt de ces expériences, c'est qu'elles ne se présentent plus comme les phénomènes avant-courriers d'une évolution historique inéluctable : à l'inverse, elles apparaissent fragmentaires, isolées, orphelines d'une vision globale du monde qui les lesterait du poids d'une idéologie. Ce n'est pas la modernité qui est morte, mais sa version idéaliste et téléologique (...) L'art devait préparer ou annoncer un monde futur : il modélise aujourd'hui des univers possibles (…) Les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du modèle existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste »[581].

Cet état d'esprit diffère de celui des années soixante et soixante-dix au cours desquelles l'art prend place dans la vie quotidienne et la réalité sociale, que ce soit pour la critiquer ou en faire les louanges, mais il a sinon la certitude du moins l'espoir de faire avancer les choses. Cet ancrage de l'art dans le social va de pair avec la croyance en le progrès.

Les avant-gardes telles le Futurisme et le Constructivisme associées à des mouvements révolutionnaires, sont fascinées par les promesses des nouvelles techniques. Si le second conflit mondial ternit cette foi en le progrès, le premier homme dans l'espace dans les années soixante tend à la ranimer. Le travail de nombreux artistes, tels Julio Le Parc ou Piotr Kowalski, mêle à la création artistique quotidien, recherche technologique et scientifique. Les artistes pensent

[581] Bourriaud Nicolas, *op. cit.*, p. 13.

qu'au même titre que la science et la technique ils peuvent, ils doivent agir sur la société. Des utopies fleurissent. L'œuvre tend à se dissoudre dans le quotidien. Mais pas de la même façon que l'art relationnel. La différence tient non à la fonction présupposée de l'art dans la vie mais à la façon d'envisager l'ensemble des relations réticulaires qui font de l'œuvre qu'elle en est une.

Ce qui est propre à l'art contemporain depuis les années soixante, c'est son implication, quelle que soit la forme qu'elle prend, dans la société. Moins d'interventions de rue, de manifestations hors les murs aujourd'hui qu'il y a un demi-siècle, mais une ouverture à toutes sortes de disciplines, technologique, scientifique, qui ne relèvent pas directement du champ de l'art. « L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique (…) L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde »[582].

Marcel Duchamp a, dès le premier ready-made, mis l'accent sur le regardeur et sur l'institution. L'objet ready-made qui a inspiré la quantité de discours que l'on sait a également œuvré dans le sens d'une « déperdition » de l'objet qui a tendu, se conceptualisant de plus en plus, à disparaître.

Les œuvres conceptuelles qui suivent ont également fait du discours, de la théorie, une part nécessaire et constitutive de l'objet d'art. Pendant le même temps, la société s'épanouit en société des loisirs, en société de consommation où la culture de masse prédomine.

La société s'installe dans une ère d'abondance de biens de consommation décrite par Jean Baudrillard, qui va se muer en *ère du vide,* temps postmoderne individualiste et narcissique décrit par Gilles Lipovetski.

Des musées se construisent, d'autres sont modernisés, rénovés ou agrandis. Le grand public va au musée, au même titre qu'il va dans les galeries marchandes et au cinéma.

A la fin du XIXe siècle, la gare est le bâtiment urbain qui atteste de la vitalité, de la modernité d'un village ou d'une ville. Un siècle plus tard, c'est le musée qui joue ce rôle. Orsay aura été et l'une et l'autre. « L'institution muséale devient le lieu de tous les possibles. Elle doit permettre de réorganiser le tissu urbain délié, de redynamiser la cité et de l'inscrire dans la modernité ; elle doit affirmer l'identité d'une région, être la vitrine de ses activités les plus prestigieuses, devenir un lieu de rencontre citoyen et une halte recherchée par les organisateurs de voyages

[582] Gleizal Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 7.

touristiques »[583]. Tout va être mis en place pour attirer, satisfaire et fidéliser le public.

L'œuvre s'amenuise, muée en objet quotidien insignifiant ou concept d'œuvres. Simultanément l'accent est mis sur le discours, sur et autour de l'œuvre et de son processus d'élaboration. Le musée devient le lieu architectural emblématique de la fin du XXe siècle.

L'art contemporain ne peut plus être pensé aujourd'hui sans le recours à la médiation qui non seulement l'accompagne mais le complète, fait partie de l'œuvre. Cette médiation nous semble avoir toujours existé, discrète accompagnatrice de l'œuvre, critiques, écrits sur l'art éclairant l'œuvre ou donnant sur elle un point de vue autre. « L'important est de relever qu'existe désormais un nouveau lieu, celui de la médiation où la création devient médiatique et la médiation créatique »[584].

Ce terme de médiation, remarque Jean Caune, devient un thème récurrent dans les années 1990 « pendant qu'émerge la thématique de la fin des idéologies et au moment où les notions de projet et d'actions collectives paraissent obsolètes. La médiation se présente dans les discours comme le moyen susceptible de réparer la fracture sociale »[585]. Il est certain que l'art contemporain ne peut plus se lire ni se penser à l'aune de l'art traditionnel.

L'œuvre contemporaine présente souvent un aspect inachevé, ou bien l'objet est si banal qu'il semble ne rien avoir à dire. Elle demande souvent à être complétée par qui la regarde. Les références, iconographiques ou littéraires, autrefois communes à une grande partie de la société sont aujourd'hui éparpillées, fragmentées, représentatives qu'elles sont d'une identité, d'une vision subjective.

L'appréhension de la sphère publique et de la sphère privée est également bouleversée par l'art contemporain qui ne sépare plus les deux espaces mais tend à faire de l'intime un nouvel enjeu artistique et politique. L'intime est donné à voir, mis en scène révélant en quelque sorte de façon littérale, la *crise de la représentation* dont parle Daniel Bougnoux.

Ce qui a changé également est la prise en compte par l'art de ses conditions de production qui peuvent, à leur tour, devenir de la création. Il y a une circularité des causes et effets, des processus artistiques ou non artistiques qui entrent en jeu dans l'élaboration de l'œuvre et son exposition.

---

583 Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 12.
584 Gleizal Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 25.
585 Caune Jean, *op. cit.*, p. 132.

Plus l'œuvre se dérobe en tant qu'objet matériel plus elle nécessite de discours et d'inscription au sein d'un dispositif médiatique souvent inscrit lui-même dans un cadre institutionnel. La médiation de discrète est devenue consubstantielle à l'œuvre ; elle est devenue nécessaire au grand public dans son accession à l'art, notamment l'art contemporain. Elle passe par les catalogues d'exposition, les notices données avec le billet d'entrée, les audio-guides et autres applications.

La question du lieu, ici le cadre institutionnel, dans lequel s'inscrit l'œuvre, fait partie du dispositif médiatique propre à communiquer au public. La scénographie d'exposition est une tentative de communiquer un plus d'œuvre, d'émotion et de compréhension au public. Elle peut être pensée comme une interprétation au sens propre de l'œuvre d'un artiste et communiquer au-delà de l'oeuvre même quelque chose de celui qui l'a ainsi mise en scène et donnée à voir.

Quand Xavier Veilhan s'installe à Versailles, l'impression n'est pas la même que lorsqu'il s'agit de Bernar Venet, de Jeff Koons ou de Takashi Murakami. Les lectures des œuvres imprègnent le lieu et s'en imprègnent, chacune à sa façon. Cela va de soi. Les œuvres sont reliées à une trame architecturale et historique due au lieu, lequel est à son tour modifié par la présence de l'œuvre.

« La dimension communicationnelle peut rendre sa compréhension difficile pour les spectateurs plutôt habitués à regarder l'œuvre en elle-même, indépendamment de tout contexte et à considérer qu'elle prend précisément sa valeur par cette autonomie. Or l'esthétique contemporaine se caractérise par sa relation constante avec ce qui lui est extérieur. La signification de l'œuvre contemporaine se construit dans le rapport au monde extérieur, à une actualité ; et elle prend sens par le regard critique sur le monde que porte le spectateur à son tour à travers elle. Se démarquant de l'exclusivité du plaisir formel, l'art contemporain requiert une construction de sens, reliant le plaisir formel à un plaisir intellectuel »[586]. De plus, l'art contemporain qui met le processus artistique au cœur de sa démarche, confère à cet « extérieur », à cette « actualité », à ce matériau social une résonance politique.

Le contexte dans lequel est présenté l'art contemporain est essentiel à l'œuvre en ce qu'il lui insuffle du sens. Ce sens, en partie contextuel, est par conséquent mouvant. Il n'est pas donné une fois pour toutes mais susceptible de varier selon le lieu d'exposition. « Avec l'art contemporain, la médiation est obligée d'assumer qu'elle tient un rôle fondamental. Elle devient une condition de possibilité de signification des œuvres parce qu'elle est le moyen par lequel les dimensions contextuelles de l'art contemporain peuvent être activées. Elle évite ainsi un rejet de celui-ci qui résulterait d'une incompréhension, mais elle assume également la construction de significations correctes en évitant que chacun élabore ses propres

[586] Ceva Marie-Luz, *op. cit.*

interprétations individuelles et relatives. Le critère d'une bonne médiation résiderait dans la pertinence de l'information et de l'exposition qu'elle propose au spectateur »[587].

Le cadre est une donnée essentielle de l'art contemporain. Dès le départ, le cadre légitime l'objet et, l'accueillant en ses murs, l'érige objet d'art. Ensuite, le processus d'élaboration de l'œuvre passant par la médiation, celle-ci ne peut être qu'en fonction d'un lieu et de divers moyens afférents.

Le musée, dans ses fonctions originelles est lieu de conservation, de transmission, de mémoire des œuvres matérielles et immatérielles d'une société. Il est tout autant lieu de pouvoir : des butins de guerre aux collections royales, le musée symbolise la puissance et le pouvoir de ses commanditaires.

De fait, « la médiation du musée n'est évidemment pas n'importe quel type de médiation, puisqu'elle est une sorte de voix autorisée, implicitement garantie par l'Etat, qui non seulement qualifie les œuvres d'art et leur donne une autorité, mais désigne (plus ou moins explicitement) le type de relation que l'on doit entretenir avec elles »[588].

Plus que toute autre forme d'art, l'art contemporain, avant-gardiste et dérangeant, a besoin de cadres institutionnels sans lesquels il ne peut prendre tout son sens. En effet, s'il veut être subversif, surprendre et choquer, cela ne peut se faire que si des limites à ne pas franchir, et que justement il va franchir, sont instituées.

Sans ces cadres, ce qui est prépondérant, c'est-à-dire la fonction communicationnelle de l'art contemporain, à l'insu de la forme, du concept ou du processus, s'avère inopérant. Ces cadres représentés par l'institution, en tant qu'instance de légitimation de l'œuvre et lieu de réception de l'œuvre, sont aussi semble-t-il, avant tout des cadres de pensée, qui font que nous réagissons en fonction de certains paramètres naturels, sociaux, déterminés et que, le fait d'entrer dans un musée nous met dans une situation et un état d'esprit différents de celui dans lequel nous sommes quand nous entrons dans un supermarché. Le cadre n'est pas défini par le seul lieu, mais aussi par tout ce qui se passe en ce lieu, la façon dont on l'aborde, s'y comporte… « Tout lieu peut *devenir* un lieu d'exposition (…) mais pour que cette exposition ait une existence sociale, il lui faut des indicateurs formels ou informels (verbaux ou non) orientant le regard »[589].

L'art depuis un siècle tente, selon ses propres termes, de réconcilier l'art et la vie, c'est-à-dire de faire sauter les frontières entre l'un et l'autre, de sortir du cadre

587 *Id.*
588 Glicenstein Jérôme, *op. cit.*, p. 136.
589 *Ibid.*, p.175.

institutionnel. Dans cette tentative utopique, l'objet manufacturé a joué son rôle en parvenant à se faire accepter du monde de l'art et de son public.

Pour ce faire, le cadre de l'institution était nécessaire. L'irruption du quotidien dans le monde de l'art a conduit à une dissolution des repères esthétiques voire éthiques. Si tout devient art, plus rien ne l'est.

La tendance à la dématérialisation de l'objet, l'entrée dans l'ère de la communication au cours du siècle ont également contribué à ce que l'art s'évanouisse dans les sphères du quotidien et soit relayé par l'omniprésence des discours en tous genres.

Dans le même temps, la consommation devient hyperconsommation et la culture de masse va dans le sens de toujours plus de spectacles, de loisirs, de beauté. Des musées se construisent partout dans le monde pour satisfaire cette demande et pour asseoir une représentation politique affaiblie.

Plus l'objet se dématérialise, plus les bâtiments pour le contenir et l'exposer sont nombreux et architecturalement spectaculaires. La notion d'oeuvre d'art passe de l'objet au musée, l'ensemble représentant un paradigme artistique dont, là aussi, les frontières de l'un et de l'autre, sont perméables.

L'objet d'art, dans un musée comme le Guggenheim de Bilbao, est comme étouffé par les murs qui l'enserrent. Il en est l'alibi. Dans ce cas, la notion de cadre est inadaptée. Le cadre donne à voir. Là, le cadre est une surface pleine, opaque qui ne donne à voir que lui-même. C'est le musée lui-même qui est l'objet dont le cadre est la ville.

La notion de cadre en ce qu'elle parle du regard dirigé sur un objet et qu'elle porte ce regard sur tel objet ou telle portion d'espace, est une notion essentielle voire consubstantielle à la notion d'objet d'art et à son appréhension. La notion de cadre institutionnel joue le même rôle que l'objet cadre qui met en valeur la toile. Les artistes contemporains ont joué de ce cadre, certains laissent leurs tableaux déborder sur les cimaises, désireux de ne pas limiter leur œuvre à un espace restreint et restrictif. Claude Rutault fait peindre les murs d'exposition de la même couleur que ses tableaux.

En un siècle, de 1913, première introduction de l'objet au musée par Marcel Duchamp à aujourd'hui, l'institution a évolué. Contrainte de se moderniser au vu des bouleversements artistiques dus aux différentes avant-gardes et leur volonté de briser le cadre et faire œuvre de subversion, l'institution a, en retour, également induit des changements qui ne sont pas des moindres.

Au-delà de l'aspect anecdotique de tel artiste ayant réalisé telle œuvre, telle performance ou telle installation, l'institution, prise dans un maillage d'influences, de progrès technologique et d'évolution socio-politique, a généré une approche nouvelle de l'objet d'art.

Tenant de plus en plus compte de la question de la médiation au cœur de laquelle s'inscrit la scénographie et toute la littérature artistique, de la simple notice explicative au catalogue d'exposition, l'institution a mis en place un dispositif qui sert l'artiste, l'exposition, le public et finalement l'institution elle-même. Cette question a toujours existé en ce qu'il fallait réfléchir pour mettre en valeur et faire saisir la portée de l'objet exposé. Ce qui a changé, c'est que cette question de périphérique est devenue centrale. Du moment où elle a clairement émergé, au début du XXe siècle, elle a généré de nouvelles attitudes, de nouvelles façons de penser l'exposition et est devenue elle-même création.

Le ready-made de Duchamp et son processus de légitimation, par le regardeur et par l'instance muséale, fait aujourd'hui non seulement partie intégrante du processus intellectuel d'acceptation de l'œuvre dans le cadre de l'esprit, mais est bel et bien réalisé en trois dimensions, dans l'espace d'exposition et ses dérivés communicationnels, dans le cadre de l'institution.

Comme dissoute dans un réseau complexe d'interactions médiatiques diverses et complémentaires, l'institution est le pilier auquel s'attachent pratiques artistiques évanescentes, numériques ou conceptuelles, aussi bien qu'œuvres ancrées à même le corps, de l'artiste ou du spectateur, pour une emprise possible à un réel certes interconnecté mais souvent désemparé face la dissolution des repères traditionnels aussi bien dans l'art que dans la société.

Plus l'objet se dématérialise, plus l'institution, ou ce qui fait cadre, a de poids. Elle leste l'objet qui, sans elle, n'exposerait ni fond ni forme. Même si certains pensent qu'elle fait la part trop belle à des arts qui ne sont plus d'art et sont du « n'importe quoi », qu'elle donne de la confiture à des cochons en offrant des chefs-d'oeuvre à un public inculte, l'institution donne à voir ce qui sans elle resterait dans l'atelier de l'artiste, et quel intérêt ? Elle donne à voir et chacun voit ce qu'il veut, ce qu'il peut, aidé dans sa démarche par le dispositif médiatique qui n'est pas forcément dispositif commercial et nivellement par le bas. Elle donne à voir des œuvres d'art, ou des objets quotidiens qui ont une histoire, ou des objets scientifiques ou techniques qui donnent à comprendre, pourquoi pas ? L'institution ne joue-t-elle pas là son rôle qui consiste à injecter de la cohésion sociale ? Quant au public, rien ne lui est imposé mais proposé même si certains ont pu voir dans les « marches à suivre » des expositions, cheminement physique ou mental, une forme de mainmise du pouvoir sur le spectateur.

« Les acteurs du musée, conservateurs, responsables des publics, médiateurs, personnels d'accueil, ne cessent d'inventer des manières de faire découvrir autrement les richesses du musée. Ils veulent faire en sorte que la confrontation à la singularité des œuvres ne signifie pas sacralisation de l'institution. Mais ils n'oeuvrent pas dans une tour d'ivoire de la culture. Ils sont dans un musée-carrefour, à la croisée des repères d'une société, des desseins des institutions, des contraintes économiques de la gestion, des géographies privées de la relation à la culture »[590]. Tous ces paramètres sont à prendre en compte, avec des intérêts parfois divergents, pour tenter de continuer à transmettre des valeurs constitutives de la société.

Nous l'avons vu, avec la question de la crise de l'art, l'art contemporain ne peut plus être pensé comme l'était l'art moderne. Ce que cette crise nous montre c'est l'obsolescence des mots, des manières de penser et des jugements sur l'art. « Ce n'est pas l'art qui est en crise mais le jugement sur les productions »[591]. De même, il nous semble que ce ne sont pas les institutions muséales qui exposent n'importe quoi pour n'importe qui mais qu'il faut porter un regard différent sur des pratiques qui ont changé, du côté de l'artiste, du côté du public et du côté de l'institution.

L'art contemporain intègre un processus communicationnel que l'institution donne à voir et qu'elle intègre elle-même dans le sien propre. Tout cet appareillage médiatique est indissociable de l'œuvre d'art, et d'autant plus prégnant si l'objet se dématérialise ou offre un aspect si banal et quotidien qu'un discours est nécessaire pour suppléer à cette carence.

«Pour le paradigme moderne, la valeur artistique réside dans l'objet, et tout ce qui est extérieur à celui-ci ne peut exprimer quoi que ce soit de la valeur intrinsèque de l'œuvre ; pour le paradigme contemporain, la valeur artistique réside dans l'ensemble des connexions –discours, actions, réseaux, situations, effets de sens— établies autour ou à partir de l'objet, lequel n'est plus qu'occasion, prétexte, point de passage, même pas forcément obligé compte tenu de la tendance à la dématérialisation des œuvres »[592].

Ainsi, l'art a évolué en se dilatant et en pénétrant d'autres disciplines, d'autres lieux que ceux en vigueur jusqu'au XXe siècle. Un regard autre doit être porté sur l'art, sur l'institution qui l'accueille. Une nouvelle mise au point est nécessaire. Un nouveau cadrage en somme.

---

590 Jeanneret Yves, *op. cit.*, p. 128.
591 Regruto Gwenola, « la crise de l'art contemporain », Sciences Humaines Combinées (en ligne), numéro 3- Crise(s)en thème, 27 Janvier 2009, https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=353
592 Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 324.

Le cadre va de pair avec le hors cadre. L'un ne prend sens que par rapport à l'autre.

Au départ synonyme de révolte par rapport à l'ordre institutionnel établi, le hors cadre tend à devenir une modalité d'exposition comme une autre aujourd'hui, voire à jouer le jeu de l'art officiel.

III.2 LE HORS CADRE

« L'œuvre d'art se dérobe au musée, elle prétend appartenir à la réalité quotidienne ; à ce régime-là on a tôt fait de se retrouver dans la rue »[593]. C'est du reste ce qui arrive. Le 19 Avril 1966, le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) organise *Une journée dans la rue.* « De huit heures à vingt-trois heures, des Champs-Elysées au Quartier Latin, en passant par l'Opéra, les Tuileries, Montparnasse, le groupe part à la rencontre du public, avec une camionnette pleine d'objets bizarres : kaléidoscope géant, sculpture à monter et à démonter, tabouret à ressort… »[594]

L'art moderne, transgressif par essence, s'est construit contre la tradition. Il s'est construit en déconstruisant les fondements sur lesquels reposait l'art, à savoir les conventions picturales, l'unicité de l'œuvre, sa matérialité, son rapport à la temporalité, son élitisme aussi, son lien avec le musée ou l'institution. L'art moderne puis contemporain se confronte à la reproductibilité, ses œuvres peuvent être éphémères, immatérielles, multiples. Tout le monde est artiste et tout est art. Et, bien sûr, l'art sort du musée.

Tandis que des musées se dépoussièrent, que d'autres se construisent, que l'art moderne se donne à voir, les artistes, pas tous mais un bon nombre, quittent les murs de l'institution. « On a construit des musées d'art moderne. Destinés à engranger quoi ? »[595] interroge Catherine Millet.

Les artistes s'ingénient à fabriquer des œuvres gigantesques ou bien des œuvres où prime le concept, non la réalisation, ils interviennent directement sur le paysage ou sur leur corps. Des œuvres qui font tout leur possible pour ne pas entrer dans le musée et orner ses cimaises. Yves Klein expose *Le Vide* (1962). Jean Le Gac plante des piquets sur une plage et Christo empaquette deux kilomètres de côtes en Australie (1966).

Ces différentes manifestations cherchent à court-circuiter le réseau traditionnel de monstration de l'art, à déjouer le marché de l'art et fuir le mercantilisme, à se rapprocher du public, à mettre l'art à la portée de tous et à le fondre dans la vie quotidienne. Il est à noter toutefois que si ces formes d'art, rangées dans la vaste catégorie de l'art contextuel, ne produisent pas d'œuvres en vue de leur vente, les dessins, les photographies, les films qui documentent l'événement, en aval ou en amont, sont eux commercialisés, exposés, bref mis sur le marché de l'art. L'art

[593] Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 27.
[594] *Id.*
[595] *Ibid.*, p. 22.

contextuel conteste un art réservé à l'élite mais aussi les retombées de la société de consommation et leur corollaire, la société des loisirs.

Dans les années soixante, l'art moderne provoque un véritable engouement, « une vraie mode de l'art moderne. Au sens propre : le couturier Yves Saint-Laurent s'inspira des tableaux de Mondrian et de l'op art. On vit des expositions d'art contemporain dans les grands magasins ; Prisunic édita des lithographies d'artistes contemporains (1967) »[596]. Tout ceci contribue à élargir le public.

Ces mêmes années, l'art tend à sortir du cadre et à descendre dans la rue, ce type de manifestations nommées art « contextuel »[597] selon le terme de Paul Ardenne, art qui, à la différence des formes d'art traditionnelles, s'inscrit dans l'événement, dans l'espace urbain ou le paysage. L'œuvre découle du lieu dans lequel elle est créée, y prend place, le prend en compte. « Le « contexte », consigne le lexique, désigne l' « ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Un art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles.

Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode du référentiel, autant d' « images », l'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle »[598]. D'autant que ces années sont des années de contestation sociale ; la ville, la rue sont des lieux de manifestation politique, artistique, importants. L'art peut contribuer à transformer la société.

« En Octobre 68, Gérard Fromanger installe, face à l'église de la rue d'Alésia, à Paris, des sculptures, sortes de grosses bulles en altuglas rouge, dans lesquelles se reflète, ondoyant et tournoyant, le spectacle de la rue. Les passants s'agglutinent. Jean-Luc Godard est là pour filmer leurs réactions. Alain Jouffroy décrira l'ambiance comme celle « d'une exposition qui ne tiendrait pas compte de l'existence des galeries et des musées, d'un vernissage pour le plaisir »[599]. La police interviendra qui cassera les sculptures et embarquera Fromanger et Godard. Ce qu'Alain Jouffroy commentera avec humour: « Fromanger avait voulu appliquer jusqu'au bout l'idée de Malraux : mettre l'art « à la portée de tous » »[600].

C'est aussi le regard porté sur l'art qui change. L'*expositio*, la mise en vue est différente, le regard l'est aussi nécessairement. Ce qui, auparavant, tenait dans un cadre, lequel cadre était situé dans une galerie, un musée, est à présent élargi à

---

596 *Ibid.*, p. 11.
597 Ardenne Paul, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
598 *Ibid.*, p. 12.
599 Millet Catherine, *op. cit.*, p. 27.
600 Jouffroy Alain, « Souffles », *Opus International*, n°9, Décembre 1968.

l'espace de la rue, de la ville, du paysage. Ce n'est plus le monde, ou une parcelle du monde qui pénètre le tableau, mais le monde, ou une parcelle de monde, qui devient œuvre. Et là aussi, nous passons de la représentation à la présentation, sans intermédiaire. La perte des repères visuels formels dans la peinture a aussi joué en ce sens. « Les *Nymphéas* de Monet, peintes jusqu'à sa mort en 1926, apparaissent en ce sens, comme une des premières tentatives pour englober et noyer le spectateur au sein même de la peinture »[601]. Les installations et environnements poursuivront cette immersion du spectateur rompant eux aussi « avec le mode de perception traditionnel des œuvres »[602].

Milieu des années soixante, dans le mouvement d'ouverture à l'art contemporain, le 1% (loi de 1951 consignant qu'1% des crédits destinés à la construction d'une école ou université ira à une décoration monumentale) est en plein essor favorisant l'insertion, plus ou moins réussie selon les cas, d'œuvres d'art dans le paysage quotidien. Bien qu'il s'agisse là de fonds pécuniaires institutionnels, l'intérêt est que l'art, -- sculpture, installation, décoration monumentale-- prend place dans un quotidien qui le rend accessible, familier.

Cet art contextuel qui se manifeste tout particulièrement dans les années soixante, est issu du XIXe siècle et du courant réaliste. Là où le réalisme de Courbet, pourtant désireux de composer avec la réalité, sans idéalisation ni transcendance, d'aborder les questions politiques et sociales, de produire de l'art vivant, de déjouer le simulacre de la *mimesis,* reste sur le mode de la représentation, l'art contextuel, lui, est sur le mode de la présentation. De même, nous l'avons vu, que l'objet dans sa pratique artistique cesse de représenter pour présenter, voire présentifier.

Courbet, refusé au Salon, ouvrira son propre pavillon et y exposera ses toiles, sans le concours de l'institution. Dada et les Surréalistes, au début du XXè siècle, adoptant une démarche anticonformiste et s'inscrivant hors des sentiers battus, ont aussi poussé les murs des institutions, exprimant leurs convictions et leurs œuvres dans la réalité, dans la rue, dans le quotidien. La *Dada Messe* en 1920 à Berlin, ou première Foire internationale Dada, où sont présentées de nombreuses œuvres dont les photomontages de Raoul Haussmann, est une manifestation restée célèbre. Les artistes Dada iront au procès pour avoir insulté l'armée. En 1921, André Breton, Tristan Tzara et Philippe Soupault proposent une *visite touristique* de Saint-Julien-le-pauvre, forme marchée artistique. Les Surréalistes veulent aussi, via la littérature et l'art, changer la vie. André Breton parle de coup d'état poétique.

---

601 Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1994, 2011, p. 271.
602 *Id.*

Dès ses débuts, l'art moderne va de pair avec « une désacralisation et une sécularisation toujours plus marquées, et en contrepartie un intérêt sans cesse accru pour le matérialisme »[603]. Ce matérialisme se retrouve de la même façon dans l'art contextuel contemporain, où l'action, l'objet sont concrètement pris dans la réalité même, corrélés à elle, dans une temporalité de l'éphémère et de l'immédiat.

A l'inverse du musée qui tend à sublimer, à pérenniser et, ce faisant, à figer l'œuvre, l'art contextuel qui agit dans un autre espace-temps, qui agit sur le regard mais aussi de façon multisensorielle, est un art vivant.

Les environnements du GRAV, ses *labyrinthes* provoquent des sensations visuelles mais aussi sonores, physiques et renouvellent le rapport au public qui cesse d'être passif. Les *Pénétrables* de Jesus Rafael Soto sont des lieux emplis de fils de nylon qui tombent à la verticale et opacifient la vue du spectateur qui doit y entrer et s'y déplacer, sans véritables points de repères.

Ces environnements préfigurent les environnements interactifs immersifs de la fin du XXe siècle, en ce qu'ils font appel à une implication corporelle et multisensorielle. Florian Ortkrass et Hannes Koch ont créé une sorte de nouveau *Pénétrable* avec *Rainboom.* Le visiteur marche sans jamais se mouiller dans l'obscurité d'une grande pièce où tombe une pluie battante. Par les bruits qu'il émet et ses mouvements, il est repéré par une caméra connectée aux arrivées d'eau qui se synchronisent créant cet univers étonnant et poétique.

Les *Tactiles* sonores d'Yaacov Agam provoquent des sons générés par le spectateur qui ne sont pas sans rappeler le projet de *Sculpture musicale* de Marcel Duchamp, « sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure »[604].

Les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp jouent avec les sensations visuelles et préfigurent certaines recherches, notamment de l'Op' Art. Ses travestissements en Rose Sélavy font de son art un art d'attitude. Encore une fois, Marcel Duchamp fait figure d'initiateur. Sa conception du rôle du regardeur, du rôle de l'institution, sa façon de faire de sa vie et de son emploi du temps sa plus grande œuvre, font basculer l'art de l 'esthétique dans l'éthique.

Le Pop Art et le Nouveau Réalisme, dans le sillage de Courbet, pour un art sans idéalisme, empreint de la réalité, marquent ces années. L'objet quotidien entre de plain pied dans le monde de l'art. « L'objet n'est plus illustré ou « représenté », comme il le fut vers le début du siècle au travers des œuvres du cubisme ou de

[603] Ardenne Paul, *op. cit.*, p. 24.
[604] Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, p. 47.

Fernand Léger. Il n'est plus détourné comme chez les surréalistes. Réel, pesant, multiple, il investit le champ de l'art »[605].

C'est ce poids, cette présence matérielle qui ancre l'objet dans la réalité et le place au cœur de « nouvelles approches perceptives du réel »[606]. Ces objets, quotidiens et matériels, n'en perdent pas moins leur fonctionnalité dès qu'ils pénètrent le champ de l'art, même si le réfrigérateur de *Brandt sur Fichet-Bauche* de Bertrand Lavier est en état de marche.

Une autre démarche qui entérine la matérialité de l'objet d'art et l'intègre à la réalité quotidienne est alors de « fonctionnaliser l'art en le rendant matériellement utile. Ainsi Krzysztof Wodiczko fabrique en 1989 un véhicule pour sans-abri, destiné à être fabriqué en série et commercialisé »[607].

Sortir du musée n'est qu'une des transgressions parmi celles opérées par l'art depuis un siècle. Y faire entrer un objet trivial en est une autre. Rendre utile ce qui par excellence ne l'est pas, ou du moins pas directement, c'est-à-dire l'art, en est encore une autre. Ces transgressions affirment la puissance de l'art en montrant qu'il peut intégrer même ce qui lui est le plus étranger. Et elles testent, ce faisant, le pouvoir de l'artiste face au monde et, en particulier, au monde de l'art, auquel le jeu consiste à imposer cet élargissement des frontières de l'acceptable »[608]. Elles illustrent aussi parfaitement la définition que donnait Robert Filliou de l'art qui est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.

Dans le temps où les Nouveaux Réalistes placent l'objet au centre de leurs recherches, les artistes conceptuels érigent les théories de l'art en tant qu'idée. L'essentiel n'est pas l'œuvre d'art en tant que telle mais l'idée, le concept d'œuvre et ce qui l'accompagne. « Le travail de sape des artistes conceptuels aura cette conséquence : ouvrir comme jamais encore la notion d' « œuvre », en fonder l'élasticité sans limite, permettre à chaque artiste de sceller son projet dans une forme dont il définit lui-même la nature, parfois sans précédent connu »[609].

La notion d'art s'ouvre à tous les sens du terme, elle quitte souvent le musée et s'ouvre à/sur l'extérieur, en de nouveaux territoires, la ville, le paysage notamment. Cet aspect-là de l'art contextuel comme ancrage dans la réalité que cette réalité soit celle du corps ou du lieu va de pair avec l'esthétisation de la société, la dissolution de l'esthétique dans la société tout entière.

---

605 Mèredieu Florence (de), op. cit., p. 220.
606 Manifeste du Nouveau Réalisme, 27 Octobre 1967.
607 *Ibid.*, p. 81.
608 *Id.*
609 Ardenne Paul, « Art (l'art et son objet)- Création contemporaine», *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-creation-contemporaine/

Plus l'art se conceptualise, plus la société se technologise et se numérise, plus l'art s'étend en des lieux et des contextes nombreux. Il en résulte finalement davantage une dilution qu'une substantifique moelle, l'objet d'art réduit à sa seule qualité décorative. L'art est partout, il est nulle part. Les musées attestent qu'il existe bel et bien. Ils en sont les gardiens, les figures tutélaires.

« Plus le travail des artistes transgresse le cadre des tableaux, glisse des cimaises, s'installe dans la nature, gagne les lieux les plus improbables des villes, se dématérialise en images vidéo, se perd ou se construit dans les réseaux digitaux, plus le musée devient l'ultime référent »[610]. De même, nous l'avons vu que plus l'objet tend à disparaître, à se dématérialiser plus il revient sous forme de discours, ici, plus l'objet quitte le musée plus de musées se construisent.

Et du reste, plus ces musées sont des musées que l'on pourrait également nommer musées contextuels, musées-objets et non plus musées-écrins, plus ils génèrent de discours. Le musée Guggenheim de Bilbao est là encore exemplaire. Sans le discours, sans le battage médiatique fait autour du musée dont la vocation première est de réinsuffler de la vie à une ville en déficit, aurait-il été à même de réussir la mission pour laquelle il a été conçu ?

La collection Pinault, à la Pointe de la Douane ou au Palazzo Grassi à Venise, bénéficie aussi d'une couverture médiatique efficace liée à l'homme d'affaires qu'est François Pinault et à son choix d'œuvres, à la fois œuvres contemporaines pour public averti et œuvres d'artistes starisés sur le marché tels Jeff Koons ou Damien Hirst. Les polémiques, comme celle du *Garçon à la grenouille*, en 2009, statue de Charles Ray exposée à l'entrée du Grand Canal que la municipalité a demandé d'enlever pour remettre à la place le réverbère préexistant, accréditent l'existence de la collection et lui confèrent un prestige décuplé. *L'éloge du doute* à la Pointe de la Douane en 2011 expose, entre autres, des œuvres de Tatiana Trouvé : plutôt que des œuvres, il s'agit de traces d'œuvres, de caisses de transport vides, de traces d'une exposition, ce qui aurait pu être là, dans ce cadre mais ne l'est pas. Une jolie métaphore de cet art qui se dérobe à lui-même et au musée, lui-même inscrit dans une ville-musée, Venise.

Daniel Buren demande « que l'on fasse bien attention au contexte. A tous les contextes. A ce qu'ils permettent, ce qu'ils refusent, ce qu'ils cachent, ce qu'ils mettent en valeur »[611]. S'il est un nom auquel l'art *in situ* est corrélé c'est bien celui de Daniel Buren.

Rejetant l'art et ses mondes, tels qu'envisagés dans la tradition classique, mettant à distance les institutions car trop coercitives et étriquées, l'art de Buren s'affronte

[610] Rasse Paul, « Le musée protagoniste de l'art contemporain », Hermès, n°61, 2011, p. 77.
[611] Buren Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998, p. 86.

au monde et à la réalité, sur lesquels il souhaite intervenir pour les modifier. L'art doit élargir son mode d'action et éliminer ce qui sépare la création de la perception de l'œuvre. L'œuvre doit être immédiatement saisissable par le public. Pour ce faire, les contraintes spatio-temporelles doivent être supprimées et l'artiste se colleter à la réalité *hic et nunc*.

Le point de départ de l'œuvre de Buren est la perte de son atelier. Cette perte le contraint à envisager autrement son art qui doit rester efficace mais dont l'élaboration doit être simple, sans contraintes matérielles tels des moyens techniques compliqués, un temps de réalisation long et un stockage de ses travaux. « L'art en contexte réel contribue de manière avérée à réformer le sens qu'a pu donner à la « mise en vue » l'histoire de l'art, une histoire qui est aussi celle d'un triomphe progressif du musée »[612]. En se mettant à distance du musée, l'artiste à la fois porte un regard critique sur l'institution et prend place dans le réel.

Le système formel mis en place par Buren dans les années soixante, les bandes rayées alternativement blanches et noires ou de couleur de 8,7 cm de largeur, ce système, la peinture réduite à un geste, un signe, qui ne renvoie qu'à lui-même dénonce l'illusionnisme de l'art. Buren, une fois trouvée sa signature formelle et visuelle, va en étendre le principe en la pensant pour et selon le lieu d'intervention. « A Milan, en Octobre 1968, il recouvre de bandes blanches et vertes la porte d'entrée de la galerie Apollinaire, ce qui a pour conséquence de fermer la galerie pendant tout le temps de l'exposition… »[613]

En 1969, n'ayant pas été choisi pour l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme,* à la Kunsthalle de Berne, Buren va coller des affiches, rayures roses et blanches, à côté du bâtiment officiel et sera arrêté par la police. Ces affiches qui ne représentent rien d'autres qu'une alternance régulière de couleurs mais sont potentiellement subversives. L'affaire du Palais Royal ou des colonnes de Buren est tout à fait intéressante pour nous en ce qu'elle révèle du hors cadre comme du cadre.

Au départ, artiste subversif, en lutte contre ce que l'art comporte d'idéalisme et d'illusionnisme et contre son institutionnalisation, Daniel Buren est, en 1986, choisi par le ministère de la Culture socialiste, pour réaliser une œuvre dans la cour du Palais Royal. Le projet est stoppé par un changement de gouvernement et sujet à polémique. Le nouveau ministre de la Culture décidera de poursuivre les travaux. Dès lors la question se pose. « A partir du moment où les oppositions simplistes entre tradition et modernité disparaissent, où le hiatus entre avant-garde artistique et pouvoir politique se trouve considérablement réduit, (…) un artiste comme

[612] Ardenne Paul, *Un art contextuel, Création artistique, en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 27.
[613] Millet Catherine, *op. cit.*, p. 147.

Daniel Buren dont l'objectif est en partie l'analyse des conditions même de son œuvre, peut ne pas tenir compte des différentes fonctions que la société lui assigne, des différents niveaux d'information qu'il suscite, des différents publics auxquels il s'adresse et s'il n'est pas obligé d'envisager ces différences jusque dans ce qu'elles ont de contradictoire. Par certains aspects, comme le choix du matériau, l'œuvre de Buren se conforme aux exigences d'une commande publique. Par d'autres aspects, comme son déploiement et la manière dont elle se saisit de l'architecture déjà existante, elle les excède largement »[614].

La question de l'engagement de l'artiste dans ou hors les murs du musée se pose évidemment. Daniel Buren représente les aspirations de l'artiste dès les années 1960 dans le sens d'un élargissement de sa pratique au monde, à la réalité tandis que, dans le même temps, les musées sont de plus en plus nombreux, l'art noyé dans la culture de masse, celle même du film à succès et du tube de l'été.

Un autre paramètre est à considérer avec Daniel Buren, celui de la médiatisation, celle faite autour des colonnes du Palais Royal et corollairement celle faite autour de l'artiste lui-même. Ce qui apparaît presque trente ans après, c'est l'exemplarité de cette affaire, de laquelle découle que l'aménagement de la cour du Palais Royal à proprement parler est passé d'un aménagement in situ, au plus proche de la réalité, à un symbole. La présentation est reconduite à l'état de représentation (d'une idée, d'un concept).

En 1983, Daniel Buren crée *Points de vue,* une installation qui modifie l'espace du musée. Un long corridor de tissu rayé noir et blanc traverse le musée et en dissimule l'architecture que l'on peut voir, fragmentée, par des ouvertures ménagées dans la toile. On peut voir également des œuvres sorties des réserves du musée. L'on pense bien sûr à de nombreux dispositifs tel celui de Dürer, Etant donnés 1/la chute d'eau, 2/le gaz d'éclairage de Marcel Duchamp et l'on pense aussi à *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*[615] où Yves Jeanneret parle de l'attrait qu'exerce *La Joconde* pour le visiteur du Louvre, but suprême de la visite au détriment d'autres œuvres, en l'occurrence *Le concert champêtre,* qui dans l'ombre du chef-d'œuvre de Vinci, n'est ni vu ni regardé. La question de l'institution qui d'une façon ou d'une autre sert le regard pour l'asservir(?) est ici patente. C'est aussi une des revendications de l'art contextuel que de ne plus avoir à subir cette espèce de soumission du regard, obligé de voir selon, c'est le titre de l'installation de Buren à l'ARC, un certain *point de vue.*

Les œuvres que nous venons de voir se situent à un moment de grande effervescence artistique et institutionnelle, la politique culturelle revêtant une considérable importance.

---

614 Millet Catherine, *Ibid.*, p. 268.
615 Jeanneret Yves, *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2011.

La commande publique en bénéficie en tant que « politique de soutien aux artistes (…), outil pédagogique : elle installe l'art contemporain, y compris le plus « innovant » et le plus « dérangeant », dans l'espace public. Elle peut même fournir au délégué une stratégie de communication : si la commande est particulièrement provocante, par le choix du lieu où elle se situe, le débat d'opinion qu'elle suscite contribue à faire sortir l'art contemporain du monde et du marché de l'art pour le faire entrer dans l'air du temps. On conçoit que la « colonnade » de Buren aurait moins fait parler d'elle si elle avait été installée à Marne-la-Vallée »[616].

La politique de Jack Lang dès 1981 a largement étendu le domaine de la culture qui est devenu un mot-clef du programme socialiste. Simultanément s'esquisse une conception égalitariste de l'individu en tant que spectateur ou même créateur.

La notion de culture va s'élargir, l'art va être consommé au même titre que n'importe quel bien, les musées se construire de plus en plus nombreux et devenir les points de passage obligé des tours opérateurs. « Si la démocratisation culturelle a constitué le paradigme dominant des années soixante, les années soixante-dix ont vu se développer, juxtaposée à la stratégie de démocratisation qui est restée primordiale (en particulier les crédits qui lui sont affectés), la stratégie de démocratie culturelle.

Le grand débat des années soixante-dix, à la suite des mouvements de 1968, a opposé création et créativité, œuvres et expression, pédagogie et animation, culture, au sens restreint et hiérarchisé de culture savante, et culture, au sens extensif et relativiste de culture anthropologique »[617]. Au cours de ces années, tout a été fait dans le but de démocratiser l'art, d'apporter un plus à toute une frange de la population considérant l'art comme réservé à une élite.

L'effet n'a pas été celui escompté : la dévalorisation de l'art par sa banalisation. L'augmentation du budget accordé à la culture, la modernisation des structures muséales, tout cela n'a pas forcément joué en faveur de l'art. En faveur du marché de l'art, oui. Le marché de l'art contemporain change également, les prix flambent.

L'art est de plain-pied dans une société consumériste et considéré comme n'importe quel bien de consommation. Loin des marchands à la Durand-Ruel, ou plus proche de nous de Daniel Cordier, qui comptaient sur la pérennité de l'art et avaient vis-à-vis de « leurs » artistes de vraies relations, les marchands et galeristes contemporains jouent avec la notion de mode et le temps court. Ils donnent le ton, hissent certains artistes au sommet et font que certaines œuvres

[616] Moulin Raymonde, L'artiste, l'institution, le marché, Paris, Flammarion, 1992, 1997, p. 149.
[617] *Ibid.*, p. 91.

atteignent des prix inimaginables. Ils jouent sur les choix des institutions et ces choix se répercutent à l'échelle mondiale.

De là, une nette tendance à l'uniformisation de la production artistique, du moins celle représentative des choix institutionnels c'est-à-dire une production que l'on peut taxer d'officiel. En tout cas, une production qui se vend.

Le cas de la Figuration Libre est exemplaire. Mouvement créé de toutes pièces pour suppléer à l'insuffisance du marché français face à la trans-avant-garde italienne et au néo-expressionnisme allemand, et rehausser le niveau artistique de la France sur le plan international, la Figuration Libre avec sa volonté d'expression immédiate, sa « spontanéité », son iconographie populaire, est en symbiose avec l'époque. Les milieux qui ont retenu la Figuration Libre sont ceux de la mode, de la publicité et de la communication, les mêmes que la politique de la décennie précédente a tenté de promouvoir. La Figuration Libre ne parviendra pas totalement à imposer aux Etats-Unis l'image voulue. Vue de la France, la Figuration Libre « marche » bien. Faute d'être international, le groupe est une sorte de mouvement national qui a parfaitement adhéré à l'idéologie ambiante et qui a pragmatiquement géré sa production.

Dans le même ordre d'idée, un artiste comme Jeff Koons expose dans tous les plus grands musées du monde et gère sa production comme un véritable chef d'entreprise. Le marché réclame ses objets et sculptures, les institutions l'accueillent. Il y a interdépendance entre le marché, les institutions et l'ensemble du champ artistique. « Pendant presque un siècle, de 1860 à 1960, le marché de l'art a été, dans l'ensemble des pays occidentaux, la principale structure d'accueil de l'art moderne . Mais, depuis quelques trente ans, le paysage artistique s'est modifié avec la mise en œuvre de l'Etat providence culturel. Les politiques artistiques ont provoqué une extension de l'investissement public en faveur de la création et de la diffusion des arts et, corrélativement, un développement considérable de l'infrastructure organisationnelle destinée à soutenir l'une et l'autre »[618]. Par conséquent, depuis que l'art est devenu contemporain, il est plus que jamais orchestré par l'Etat, les commandes publiques, les institutions.

L'objet exposé au musée, même s'il est objet quotidien, est en quelque sorte encore encadré. Auréolé par l'espace sacro-saint de l'institution, le simple fait qu'il y soit admis le place en position de représentation.

Hors les murs, hors de la mise en abyme conféré par le lieu muséal, il est ramené à une certaine immanence. La table de Spoerri, telle qu'il en fait un *Tableau-piège* est, comme son nom l'indique bel et bien un tableau. Elle atteste qu'un repas a eu

[618] Moulin Raymonde, *op.cit.*, p. 60.

lieu ; subsistent les miettes, les assiettes sales, les reliefs divers. Mais passant de l'horizontal à la verticale, accrochée au mur, elle devient tableau.

Sur le *Tableau-piège,* les objets sont fixés, le plan de la table placé à la verticale. Le spectateur lève les yeux pour le regarder. Une sorte de mouvement immobile est créé. Si c'est la table qui a été choisie, c'est qu'elle est pour Spoerri le lieu par excellence où les objets sont sans cesse déplacés, selon des trajectoires diverses et dans un espace limité.

Marcel Duchamp lorsqu'il créa son *Nu descendant un escalier* a des préoccupations similaires. Le mouvement, dans un tableau, est dû au regard du spectateur. Duchamp voulait créer une image statique du mouvement.

Lors de l'*Ultima Cena* en 1970, à Milan, la table reste table. C'est l'événement qui importe : le banquet funèbre du Nouveau Réalisme, après dix ans d'existence. Pour l'occasion, Daniel Spoerri compose pour chacun un menu personnalisé : Christo a un menu empaqueté, César, une compression de bonbons, Arman une accumulation de poissons…

En 1983, Daniel Spoerri convie à un *Déjeuner sous l'herbe,* forme d'enterrement du *tableau-piège,* une centaine de personnes du monde de l'art contemporain. « Chacun fut prié d'apporter son couvert (…) De cette manière l'ensemble reflétait le bon et le mauvais goût d'un groupe, son sens ludique ou celui de l'économie (…) »[619]. Les plateaux de la table seront, en cours de repas, déposés dans une fosse creusée par une pelleteuse. Vingt-sept ans après, Daniel Spoerri procède aux premières fouilles archéologiques d'art contemporain.

Initiateur du Eat Art, Spoerri a beaucoup utilisé la nourriture dans ses œuvres. Les exemples que nous venons de voir montrent comment le contexte, l'angle de vue modifient non seulement la perception que le spectateur a de l'œuvre mais le sens qu'elle revêt. Les matériaux de base sont pourtant les mêmes. Dans le *Tableau-piège* est interrogée la forme traditionnelle du tableau en tant qu'espace de représentation mais aussi dans sa temporalité. Les restes d'aliments moisissent, se décomposent. Une situation est fixée, piégée dans un contexte donné.

Dans le cas de l'*Ultima Cena,* le repas est considéré sur les plans sociologique et historique. Les plateaux de la table ne sont plus tableaux. Ce sont de simples supports. Ce qui compte c'est l'événement créé par l'artiste.

Quand en 1967, Daniel Spoerri s'installe à Symi, petite île grecque, le contexte est tel qu'il ne peut poursuivre les *tableaux-pièges* : là, rien ne se jette, tout est recyclé, à la différence de la société de consommation dans laquelle Spoerri

[619] Hahn Otto, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990, p. 128.

travaille jusqu'alors. « L'art ne m'intéresse que dans la mesure où il représente une leçon d'optique (…) dans mon cas, la leçon d'optique devrait consister dans le fait d'attirer l'attention sur des situations ou régions de votre vie quotidienne qui ne sont jamais ou presque remarquées »[620].

L'objet est chez Spoerri prétexte à une recherche sur le comportement humain, sur la perception car l'objet véhicule sensations, sentiments, affections. Daniel Spoerri désorganise les habitudes humaines, qu'elles soient de l'ordre de la perception artistique ou alimentaire. Il lève les interdits et bouscule les catégories. Il se réjouit lorsque les rats mangent les restes de nourriture collés dans les *tableaux-pièges*.

« Porter atteinte à la politique traditionnelle de la vision que met en place le système de l'art, sans surprise, c'est aussi, pour l'artiste, explorer d'autres voies sensorielles, prélude à une investigation inédite du sensible »[621]. C'est aussi le refus de séparer l'art de la vie. L'art de Spoerri ne peut se cantonner au cadre muséal. Il doit se colleter à la réalité, à la vie. « Ne prenez pas le *tableau-piège* pour une œuvre d'art » prévient-il « c'est une information, une provocation, une indication pour l'œil de regarder des choses qu'il n'a pas l'habitude de remarquer. Rien d'autre. Et d 'ailleurs, l'art, qu'est-ce que c'est ? C'est peut-être une manière et une possibilité de vivre ».

La (dé)marche d'André Cadere est emblématique de cette saisie du hors-cadre pour exprimer autre chose que ce qui est mis en place par l'institution, un angle de vue différent sur l'art et sur la vie, une approche au plus près de la réalité.

André Cadere déambule avec un bâton constitué d'anneaux de différentes couleurs, qu'il abandonne dans une galerie lors d'un vernissage, dans un musée, dans une boulangerie. « Parfois le bâton, pourtant voyant, passait inaperçu (l'artiste pouvait aussi bien l'abandonner subrepticement dans un coin), d'autres fois il provoquait un scandale. Cadere fut expulsé d'un vernissage sous prétexte d'une loi interdisant l'introduction des parapluies dans les musées ! Dans tous les cas, le bâton intervenait comme révélateur des conditions nécessaires à la vision de l'œuvre d'art »[622]. Bien conscient du pouvoir des institutions culturelles en place sur les choix d'expositions et d'artistes exposés, André Cadere, en toute liberté, marche sur leurs plates-bandes et bouscule leur fonctionnement avec son bâton de bois rond, qu'il laisse traîner ici ou là, l'artiste étant, selon lui, celui qui occupe les lieux.

---

620 Cf. Catalogue Daniel Spoerri, Antibes, Musée Picasso, 1990, n.p.
621 Ardenne Paul, *op. cit.*, p. 31.
622 Millet Catherine, *op. cit.*, p. 161.

Le grand œuvre de Jean-Pierre Raynaud n'est pas dans un musée. Il a même été détruit par l'artiste lui-même. Il s'agit de sa *maison-bunker de Saint-Cloud,* qui lui est tel « un cœur artificiel générateur d'autonomie »[623]. Construite pendant plus de vingt ans, de 1968 à 1993, elle contient tous les éléments caractéristiques de l'œuvre de l'artiste : pot de fleur rouge, carreaux de faïence blancs, thématique du froid, de l'enfermement. Sa maison libération/prison lui permet de réaliser la conception de la vie, de l'art qu'il s'est forgée. Il va donc construire cet espace, en lequel il va se replier, tout en gardant contact avec le monde extérieur. De sa destruction, d'autres œuvres naîtront, lesquelles sont, elles, à l'intérieur d'un musée.

L'œuvre de Richard Baquié se situe un peu à part des exemples précédents. « L'art contemporain dans la logique de l'histoire de l'art est à prendre comme un lieu expérimental »[624] écrit Richard Baquié.

Son œuvre, sa pratique de l'objet, de bricolage et de poésie mêlés sont prétexte à l'appréhension du monde. Richard Baquié utilise des matériaux divers : de l'eau, des miroirs, des boîtes de conserve, des morceaux de ferraille, des morceaux de voiture, d'avion…

Dès sa première exposition personnelle, à la galerie Eric Fabre, à Paris, en 1984, le spectateur peut voir des machines, des installations, d'étonnants bricolages qui bougent, font du bruit, vivent. L'objet n'est souvent pas détourné de sa fonction initiale mais présente une attitude face au monde contemporain. C'est une œuvre mobile, traversée par la vitesse, le son, l'énergie, le désir. C'est une œuvre qui à l'image de Marseille, la ville de l'artiste, semble en transit. Une œuvre faite de départs et d'arrivées, de rencontres aussi. C'est ce mouvement, cette sensation de mobilité, cette implication de l'œuvre à la ville, ce passage du dedans au dehors et vice-versa qui nous ont poussé à évoquer cet artiste. Le spectateur déambule, voyage et fait vivre l'œuvre. Non au sens duchampien où le regardeur fait le tableau, mais selon un sens tout particulier : la relation mobile qu'il entretient à l'œuvre. « La sculpture ne produit pas de centre » affirme Richard Baquié « elle est juste un repère dans la circumnavigation du sujet »[625].

En décembre 1985, Richard Baquié expose à l'ARCA *Le Temps de rien* et *Amore Mio.* La première œuvre est statique, la seconde simule l 'énergie. Plus loin, un fauteuil entouré de mots, comme d'une sorte de rumeur. *Amore Mio* est une voiture. Une voiture qui voyage. Un paysage se déroule à gauche. Une flèche

---

[623] Marcadé Bernard, « La montée du silence », *Catalogue Raynaud en noir et blanc*, Paris, MNAM, 1986, p. 9.

[624] Baquié Richard, *Catalogue Richard Baquié, 1952-1996, Rétrospective*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, mac Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, « Sélection de textes de Richard Baquié », p. 91.

[625] Blistène Bernard, « Entretien » in cat. Richard Baquié, Constat d'échec, Fondation Cartier, 1991.

dirigée vers l'arrière, à droite. A l'avant, sur le capot, l'eau qui circule à l'intérieur des lettres composant les mots « amore mio », est transformée en vapeur d'eau. Selon Michel Enrici, le fauteuil « est le fauteuil du scénariste : *Amore Mio* fut le film, le *Temps de Rien*, le titre de son recueil de mémoires. Baquié parvient donc à être de cet événement, l'auteur, le producteur, le machiniste, l'accessoiriste, le critique et toute cette polyvalence installe dans le souvenir et l'histoire, la mythologie d'un monde dans lequel l'expression plastique aurait la faculté de signifier dans la naissance d'une œuvre, sa mort aussi et son renoncement.

L'exposition de Baquié devrait donc se visiter à l'envers autant qu'à l'endroit : le *Fauteuil* produit *Amore Mio* qui produit le *Temps de Rien*. Baquié dira du *Fauteuil* qu'il ne sert à rien, qu'il renvoie au début de l'exposition et dans la quatrième salle, qui elle n'existe pas »[626].

Parmi les travaux de Richard Baquié, il y a une commande publique passée par la ville de Marseille en 1983, *Opération Rhinocerus,* performance consistant à lancer une embarcation en papier et un rhinocéros en polyester du Frioul au phare du Planier en souvenir du rhinocéros offert par le roi du Portugal au pape Léon X dont l'embarcation coula, et l'animal avec.

En 1988, la ville passe une autre commande, *L'Aventure*. Pensée par les pouvoirs publics dans le cadre de la réhabilitation d'une cité marseillaise, cette « sculpture » est constituée à l'origine de deux parallélépipèdes. L'un est enterré, l'autre hors sol. L'un contient une BMW désossée sur le pare-brise de laquelle apparaît le mot « désir ». L'autre est une fontaine représentant un panorama photographique de Marseille.

L'idée du titre *L'Aventure* découle de la situation de la « sculpture » à un carrefour, un carrefour étant pour Richard Baquié l'endroit où s'impose une décision. L'œuvre fut rapidement dégradée, la fosse de la BMW rebouchée. « Pour la destruction (c'est là que je vais être radical) » dit Baquié « elle me satisfait totalement, non que je la souhaitais mais qu'elle est la démonstration de l'illusion de la pérennité dans laquelle l'on baigne (…) Ici il y avait une sculpture agissante faite d'éléments parfois trop beaux pour être mérités (à vous de déterminer la part de culpabilité des populations où les sens invoqués renvoyaient l'utilisateur à lui-même et à sa condition). Alors pourquoi s'étonner, quand il n'y a qu'une personne sur mille pour qui cette sculpture est une chance de comprendre ou est déterminante pour sa vie future, que les 999 autre brisent l'objet compromettant par impossibilité d'autre chose. Aucune sculpture ne résiste au temps. En

[626] Enrici Michel, « Préface », *Catalogue Richard Baquié*, ARCA, 1986, p. 20.

particulier celle représentant le pouvoir religieux, politique) en place. Et c'est rassurant comme ça »[627].

Il dit ailleurs : « la pérennité est une vertu du monument…c'est-à-dire de l'art mis au service d'un pouvoir et non de l'art lui-même »[628]. Ce type de commandes publiques « ne se situe pas, comme celle du 1%, dans la perspective de l'intégration de l'art à l'architecture. Elle se distingue de l'art associé à un programme d'urbanisme et d'aménagement urbain comme dans l'expérience des villes nouvelles. Elle ne se confond pas non plus avec l'art public tel que le concevaient les artistes qui, au cours des années soixante-dix, rejetant la galerie et le musée, descendaient dans la rue pour aller à la rencontre du public à l'occasion d'expos-manifs ou d'expériences d'animation-création. La nouvelle commande s'organise autour d'une « rencontre », incertaine, entre le projet d'un artiste de réputation internationale et la population d'une ville ou d'un quartier. La confrontation finale entre l'offre esthétique contemporaine, perturbatrice par essence, et la demande sociale illustre en quelques occasions les risques de l'entreprise »[629].

L'Aventure, en partie détruite, illustre cet état de fait. Richard Baquié intitule une œuvre-oxymore, *Nulle part est un endroit,* 1989. L'œuvre de Baquié joue des objets comme des mots. C'est une œuvre intéressante en ce qu'elle semble jouer aussi du dedans et du dehors. Le cadre qui la donne à voir semble sans bord. L'œuvre semble pouvoir s'y déployer, en sortir, fonctionner de manière autonome.

Richard Baquié a exposé dans des musées, des galeries, des Frac. Il a reçu des commandes publiques. Son œuvre ne semble pas peser d'aucune institutionnalisation. Peut-être que, du fait de son décès prématuré, son œuvre n'a pas eu le temps de se figer, de se fixer, mot affectionné par l'artiste, mot dont il titre une œuvre, *Fixer l'instant*, 1992.

« On ne peut fixer l'instant même si on en rêve…La pérennité est une vertu du monument…c'est-à-dire de l'art mis au service d'un pouvoir et non de l'art lui-même »[630].

Ces exemples différents par la personnalité des artistes, la teneur de leur œuvre mettent en évidence un point inhérent à l'histoire de l'art telle qu'elle s'est construite depuis un siècle.

---

627 Baquié Richard, *Richard Baquié, 1952-1996, Rétrospective*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, mac Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, p. 93.
628 *Ibid.,* p. 97.
629 Moulin Raymonde, *op. cit.*, p. 152.
630 Baquié Richard, *Richard baquié, 1952-1996, Rétrospective*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, mac Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, p. 97.

Les avant-gardes successives qui ont marqué le XXe siècle ont chacune commencé par faire acte de transgression auquel a réagi le public et qui, en fin de compte, été accepté. « Transgression, réaction, intégration : quoique logiquement incompatibles, ces trois moments du jeu sont indissociables, tant il est vrai qu'il n'est guère d'œuvres sans regards, de regards sans commentaires, ni de commentaires sans effets en retour sur la production des œuvres »[631]. C'est ce que Nathalie Heinich nomme le « triple jeu » de l'art contemporain.

A l'origine terme militaire et « fermement opposée à tout statisme, la notion d'avant-garde se veut dynamique et de combat, presque ontologiquement vouée à son propre dépérissement »[632]. Repoussant toujours plus les frontières formelles, morales, il était dans la logique d'écarter les murs du musées pour mieux agir sur la société, et être débarrassé de toute entrave. Il semblerait que le terme d'avant-garde ne signifie plus grand-chose depuis les années soixante-dix. Il semblerait aussi que la question soit davantage d'ordre terminologique que réelle, le terme d'avant-garde étant supplanté par celui d'art contemporain. « Structurellement, l'art contemporain bute sur les mêmes questionnements qu'autrefois l'avant-garde, puisqu'il s'agit toujours de déterminer ce qui est essentiel dans une époque (maintenant) ou ce qui en est exclu (car passéiste ou décalé) »[633].

Ce qui a changé c'est le fait que même s'il provoque, est taxé de « n'importe quoi », fait fi des conventions et convenances, l'art contemporain est généralement accepté et intégré. Ce qui pose problème car « que se passe-t-il quand les innovations sont si bien digérées qu'elles ne choquent plus ni le goût bourgeois (elles sont exposées au musée), ni le goût populaire ? Qu'advient-il lorsqu'elles passent en franchise la douane des valeurs artistiques ? Elles risquent bien alors de ne plus plaire aux innovateurs, parce que rattrapées par les institutions, intégrées dans le giron du sens commun, ou encore –comme on aimait à le dire dans les années soixante-dix—« récupérées ». Car la rançon de l'intégration, c'est qu'elle annule l'effet transgressif de l'avant-garde, assurant son assimilation dans la culture visuelle et rendant nécessaires de nouvelles transgressions, plus radicales »[634].

Les différents exemples vus précédemment, différents par la personnalité des artistes, différent par l'œuvre produit, ces exemples envisagés sous l'angle de l'institution, posent en filigrane la question de la « liberté » de l'artiste. Nous plaçons ce mot entre guillemets, la liberté de l'artiste semble davantage de l'ordre

---

631 Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 53.
632 Bernadac Marie-Laure, Brenez Nicole, Garrigues Antoine, Lageira Jocinto, Neveux Olivier, « Avant-Garde », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/
633 *Id.*
634 Heinich Nathalie, *op. cit.*, p. 51.

du fantasme du non-artiste qui imagine l'univers dans lequel évolue l'artiste sans contrainte et sans norme.

Nietzsche nommait les « 3M » le milieu, le moment et la mode auxquels est lié le créateur. Les artistes ont toujours eu besoin de mécénat privé ou public et d'institutions. Si le grand mécénat décline à partir du XVIIIe siècle, académies et instituts sont là qui jouent un rôle similaire : donner une ligne de conduite à l'art.

Marcel Duchamp pose les conditions d'existence de l'œuvre : à la base bien sûr, il y a l'objet, l'auteur, le public et le lieu institutionnel. Ces quatre conditions sont nécessaires sans quoi l'œuvre reste invisible. « La transgression des frontières ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste, qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors jeu (…) N'importe qui est libre de ne pas jouer le jeu dans les règles, s'il prend le risque d'en être exclu : le risque, en l'occurrence, d'être renvoyé à la marge du monde de l'art (…) Ne restent en pleine lumière que ceux qui se sont astreints, avec succès, à cette double contrainte, à cette rigoureuse discipline qu'est, d'une part la maîtrise des règles du jeu artistique et, d'autre part, la maîtrise de leurs possibles modifications »[635]. L'institution est à envisager comme le lieu de passage obligé pour tout artiste qui veut exister et faire exister son travail. A l'intérieur des limites imposées par ce cadre, la liberté de l'artiste peut s'exprimer.

Plus l'art se dérobe et prend ses marques par rapport à l'institution, plus on construit de musées, ces musées qui finiront par être de ces musées objets, à leur propre gloire, à l'image du musée Guggenheim de Bilbao.« Au cours des trente dernières années, le musée, prenant le relais des cathédrales du Moyen Age, des palais du Grand Siècle et des gares du XIXe siècle, est devenu l'œuvre majeure de notre temps »[636].

Et pourtant, c'est parfois même l'institution qui tend à sortir du musée. Nathalie Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain* donne l'exemple de la Biennale d'art contemporain de Lyon en 1993, *Et tous ils changent le monde*, qui, se démarquant volontairement des critères artistiques en vigueur, comptait un grand nombre d'œuvres hors cimaises.

« Allan Kaprow avait disposé dans la cour d'accès des barrières réglementaires de sécurité, dont la configuration changeait chaque jour de la semaine ; John Armleder et Olivier Mosset proposaient une rampe de skate-board, utilisées par des adolescents ; Daniel Buren avait suspendu en hauteur des miroirs reflétant des bandes qui soulignaient la structure du bâtiment ; Tadashi Kawamata avait

[635] *Ibid.*, pp. 56-57.
[636] Moulin Raymonde, *op. cit.*, p. 63.

disposé au sol des entassements de planches formant trottoir, comme sur un chantier ; Barbara Kruger avait jalonné le sol de cercles rouges de 30 cm de diamètre où l'on pouvait lire des questions naïves ; Christian Boltanski avait installé en sous-sol une pièce remplie d'archives, inaccessible au visiteur mais visible d'en haut, à travers une dalle vitrée »[637]. Sortir du musée pour se tenir dans une halle désaffectée pour cette Biennale, ou tout autre lieu est « la façon la plus simple d'échapper au musée »[638].

L'œuvre ne s'installe plus au musée. Le Land Art avec ses appropriations de pans entiers de paysages, côtes, îles etc. est une manière radicale de dire non au musée. Pourtant, même si les artistes du Land Art souhaitent déjouer le mercantilisme et le marché de l'art, ce non ne s'adresse pas à l'institution en tant que telle mais plutôt en tant que lieu clos, en tant que cadre trop contraignant. Le Land Art permet une confrontation directe à la réalité. Les œuvres, bien souvent éphémères, subsistent au travers de photos, de films, de dessins préparatoires.

Le travail de Christo et Jeanne-Claude souvent cité lorsqu'il s'agit de Land Art est particulier car ses dimensions sont, hormis quelques petits objets empaquetés, souvent spectaculaires et car l'œuvre, à durée déterminée dans le temps, donc vouée à disparaître, a nécessité la réalisation d'un projet gigantesque et coûteux.

Over the river a débuté en 1992 et devrait voir le jour en 2014 : des panneaux de toile argentés seront tendus au dessus du fleuve Arkansas sur 9,5 kilomètres. Le projet devrait aboutir en 2014 et être ouvert au public durant quinze jours. Il aura coûté environ cinquante millions de dollars, en partie remboursés par la vente des dessins préparatoires, comme les autres projets des Christo.

Ces œuvres, outre leur monumentalité, en tant qu'impact dans le paysage ou d'impact sur le regardeur, se caractérisent par leur processus de réalisation. Il a fallu convaincre des hommes politiques, des riverains. « Il y a là tout un « travail social », antérieur à la réalisation de l'opération elle-même, sans lequel elle serait impossible, et qui exige une habileté relationnelle, un talent de persuasion, voire un charisme, tout aussi hors du commun que l'imagination nécessaire à la conception et que les prouesses techniques permettant la réalisation »[639].

Christoph Büchel, artiste suisse, travaille depuis plus de dix ans au projet d'enterrer un Boeing 727 dans un désert américain, projet qui n'aboutit pas. « Il a l'avion, les plans d'accès –car le spectateur pourra bel et bien descendre dans cet habitacle au vol inversé--, quelques partenaires (le Lacma de Los Angeles, la ville

637 Heinich Nathalie, *op. cit.*, p. 98.
638 *Ibid.*, p. 99.
639 *Ibid.*, p. 101.

de Munich). Mais pas encore, semble-t-il, toutes les autorisations ni le million et demi de dollars nécessaires pour financer ce *Terminal* apocalyptique »[640].

L'implantation d'œuvres d'art hors les murs nécessitent des moyens d'action, d'intervention différents. La réception par le public est aussi modifiée. Le regard qu'il porte sur l'œuvre est forcément différent et ce que l'artiste attend de lui l'est souvent aussi. Le public agit sur l'œuvre voire contribue à l'œuvre. Cette intervention du public sur l'œuvre peut se faire dans ou hors du musée. Le hors cadre n'implique pas nécessairement une participation active du spectateur. Cependant la transgression de certaines frontières en entraîne souvent d'autres.

Le travail de Jochen Gerz fonctionne souvent avec l'intervention du public. Ce travail nous intéresse aussi particulièrement en ce que souvent, les œuvres qui en découlent, malgré leur assimilation au monument, sont vouées à disparaître. « Les propositions de Jochen Gerz ne consistent pas seulement à faire participer le public à l'œuvre, mais à faire de cette participation l'œuvre elle-même en même temps que sa disparition, programmée par l'effet de sa réalisation, en laquelle création et réception se conjoignent indissociablement »[641].

Le *Monument contre le fascisme,* élevé près de Hambourg en 1986, est une colonne carrée de douze mètres de hauteur, recouverte de plaques de plomb. Un « mode d'emploi » l'accompagne stipulant que les habitants peuvent venir la signer et expliquant le devenir de l'œuvre. La conception du monument comprend sa disparition : la colonne doit s'enfoncer dans le sol de deux mètres chaque année. Six ans plus tard, la colonne s'est totalement enfoncée. Une dalle rappelle l'endroit où elle s'élevait.

Le Monument contre le racisme-2146 pierres reprend ce principe : sur une allée de 8000 pavés en Allemagne, Jochen Gerz en prélève au hasard 2146, c'est-à-dire le nombre de cimetières juifs en Allemagne en 1939. Chacun des 2146 pavés est gravé du nom de l'un des cimetières et replacé dans l'allée, face gravée en terre. Rien n'a donc changé en apparence dans l'allée et personne ne sait où sont les 2146 pavés gravés. Inauguré en 1993, l'œuvre est entérinée par le changement de nom de la place alors *Place du château* qui devient *Place du Monument invisible.* « Les œuvres considérées de Jochen Gerz portent à son extrême une disjonction entre donner-à-voir et faire-voir : elles font d'autant voir qu'elles ne donnent elles-mêmes rien à se mettre sous la dent de l'œil (…) Que l'art vise le réel et, par là, la vérité, qu'il s'agisse de faire voir le réel, de montrer la vérité, c'est cela que réalise et fait réaliser l'œuvre de Gerz. En même temps qu'elle formule, sans mots, que c'est peut-être là la tâche spécifique de l'art »[642].

---

640 Lavrador Judicaël, « De l'atelier à l'usine à rêves », *Beaux-Arts Magazine*, n°348, Juin 2013, p. 51.
641 Heinich Nathalie, *op. cit.*, p. 101.
642 Wajcman Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998, pp. 211-212.

Au-delà de la réalité, c'est le réel qui est là donné à voir. Et avec lui cette part irréductible que contient l'objet, qui a à voir avec le sujet, dans le cas de Gerz, par le thème de la mémoire. L'idée est là de cette inaliénabilité de l'objet, cette irréductibilité, même lorsqu'il est dissimulé ou voué à disparaître.

Né aux Etats-Unis à l'initiative de Ray Johnson qui crée en 1962 la New York Correspondance School, le Mail Art se constitue sur la base d'envois postaux. Ray Johnson envoie des courriers à d'autres artistes, dont un certain nombre issu du groupe Fluxus, à des critiques afin d'instituer ce mode d'échange entre eux, éloignés et dispersés dans le monde.

Le Mail Art est une forme d'art qui s'est instituée en opposition à l'institution, pour établir un réseau autre que celui des galeries et des musées. Il présuppose aussi l'intervention d'un correspondant et pose donc l'échange, la relation comme primordiale à sa réalisation. Plus tard, dans les années quatre-vingt dix, les réseaux numériques s'étendent au domaine public et, dans l'idée du Mail Art mais avec des possibilités techniques bien supérieures, naît le Webart, ou Netart, Cyberart, art en ligne, art collaboratif. S'offrent aux artistes la possibilité soit d'exposer leur travail par ce biais soit d'inventer d'autres formes artistiques auxquelles se prête le réseau.

L'art en réseau implique la participation du spectateur et ouvre à de nombreux possibles et échappe évidemment à toute institution, marché de l'art, galerie ou musée. Il semble qu'aujourd'hui le Webart, s'il n'est pas institutionnalisé au sens traditionnel du terme, propose une autre forme d'exposition et de marché de l'art, parallèle. Une alternative. Cette forme d'art engendre un certain nombre de réalisations collectives conçues sur le modèle du forum de discussion.

L'art relationnel, théorisé par Nicolas Bourriaud, et son esthétique participative s'inscrit aussi dans ce hors-cadre. L'artiste est créateur à la fois sur le plan esthétique mais aussi sur le plan social. Nicolas Bourriaud part du postulat selon lequel « les phénomènes artistiques contribuent à tisser des relations sociales, à proposer des schèmes d'identification, à nourrir des perspectives imaginaires et sensibles. Bien qu'ils s'expriment d'abord dans des pratiques individuelles, ces phénomènes construisent un sens partagé qui s'incarne dans des normes et des espaces de légitimation »[643].

Les détracteurs de cette forme d'art la perçoivent comme une resucée de l'art participatif des années 1960-1970, une position consensuelle qui tient davantage de l'animation culturelle que de l'art. La différence entre les revendications de l'art dans les années soixante, à savoir un élargissement de l'art sur la société et

[643] Caune Jean, *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p. 26.

celles des années quatre-vingt dix, en l'occurrence une réinjection de lien social par la médiation de l'art, est patente. D'aucuns vont jusqu'à penser que « d'une volonté militante de transformation politique des rapports au monde nous avons glissé vers des relations mondaines avec l'étant socio-culturel au nom du bien commune et de l'intégration »[644].

Fabrice Hyber crée son Hybertmarché en 1995, Rirkrit Tiravanija invite à une partie de baby-foot lors d'un vernissage, Maurizio Cattelan nourrit des rats avec du fromage Bel Paese et les vend comme multiples, Christine Hill se fait engager comme caissière dans un supermarché. Cette esthétique relationnelle prend place dans une société où « la communication engouffre les contacts humains dans des espaces de contrôle qui débitent le lien social en produits distincts. L'activité artistique, elle, s'efforce d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres »[645].

Les opposants à cette forme d'art voient dans la ferveur pour l'art relationnel, en tant que symptôme culturel « l'occasion de normaliser le monde de l'art, de mettre au pas des artistes susceptibles de répondre favorablement à l'institutionnalisation rapide de leur carrière »[646].

D'autant que le moment où l'art relationnel apparaît sur la scène artistique est un moment où l'Etat s'intéresse de près à l'art contemporain, nous l'avons vu avec la Figuration Libre en France, la trans-avant-garde ou le néo-expressionnisme, mouvements officiels destinés à servir le marché de l'art. « On a vu se construire, en toute rapidité, des débuts de carrière éclatants. Le pôle marchand fut dans ce cas dominant. Ces succès accélérés ont été rendus possibles par l'état du marché orienté vers la hausse et par les caractéristiques d'une peinture apte à créer en France un courant de mode (…)Tous les ingrédients de ce que les économistes désignent comme une bulle spéculative de type keynésien, fondée sur la mode, sont présents. Les prix de départ sont bas, les méthodes du « showbiz » pénètrent le marché de l'art et en quelques mois, de jeunes peintres acquièrent un rang de vedettes »[647].

La dialectique cadre/hors cadre est le point de convergence de nombreuses questions soulevées par l'art moderne puis contemporain. Le cadre n'a d'existence que grâce au hors cadre. Le hors cadre ne signifie rien s'il ne se réfère à aucun cadre. Les butées sur lesquelles l'art achoppe, son rôle par rapport au social, à la réalité, au réel, son caractère subversif et son rôle critique se placent

644 Tremeau Tristan, « L'artiste médiateur », *Ecosystèmes de l'art*, Art Press Spécial, n°22 2000, p. 55.
645 Bourriaud Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009, p. 8.
646 Ardenne Paul, *op. cit.*, p. 202.
647 Moulin Raymonde, *op. cit.*, p. 357.

sur un autre registre que celui du cadre ou du hors cadre, intermédiaires de l'institution, laquelle est nécessaire à l'énonciation « Ceci est de l'art ».

L'art est une entité et prend place dans un espace différent, un espace autre. Il est une « contestation mythique et réelle de l'espace où nous vivons »[648]. L'art en tant qu'hétérotopie telle que définie par Michel Foucault. « on vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros ; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces »[649]. L'art en tant que contre-espace, en tant qu'hétérotopie, entité nécessaire et suffisante pour laquelle la question du cadre et du hors cadre n'est que la projection intellectuelle et théorique quant aux fondements de son existence même. Une question de survie en somme. Ce qui ne signifie pas que l'art se suffit à lui-même. Les mondes de l'art se superposent, se subordonnent, se servent les uns les autres. L'Institution, de manière générale, est ce cadre qui polarise la création.

L'institution artistique a évolué. Les Salons où les artistes étaient sélectionnés par un jury, le Musée, l'Ecole des Beaux-Arts, instances traditionnelles de légitimation des œuvres ont cédé la place au Marché de l'art. Les grandes galeries, les manifestations internationales d'art, biennales, foires et les ventes publiques orientent fortement les critères esthétiques et marchands. Elles sont le lieu où les acteurs du monde de l'art, collectionneurs, marchands, critiques se doivent d'être et sont des événements très médiatisés. « Commissaires d'exposition et commentateurs, pour la plupart historiens d'art, critiques d'art ou conservateurs de musées, en sélectionnant artistes et mouvements, construisent la scène artistique internationale »[650].

Un petit nombre de personnes, guère renouvelables, choisissent l'art qui sera donné à voir un peu partout dans le monde. Ce faisant, ils fabriquent la cote des artistes, cote qui peut être amenée à chuter rapidement car les critères de sélection reposent sur un temps court et un manque de recul par rapport à des œuvres qui viennent d'être créées. En exposant tel artiste, le musée le cautionne. « Le monde social des musées a tendance à se structurer par homologie avec le marché (…) Alors que, au cours des années cinquante et soixante, le « couple »

648 Foucault Michel, *Le corps utopiques. Les hétérotopies*, Clamecy, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 25.
649 *Ibid.*, p. 24.
650 Moulin Raymonde, *op. cit.*, p. 62.

cité comme décisif par les artistes, dans la fabrication des réputations, était le « couple » critique/marchand, celui qui est tenu pour faire la loi aujourd'hui est, du moins en Europe, le « couple » conservateur/marchand »[651].

Aujourd'hui un certain nombre d'artistes gère sa production comme de véritables chefs d'entreprise. Nous avons vu Fabrice Hyber créer UR (Unlimited Responsibility), SARL qui doit faciliter les échanges entre les artistes et les entreprises, mettre en contact des univers différents et remplacer la galerie pour la diffusion artistique. « Il vient de créer un cycle de formation, « Real », à cheval sur les Beaux-Arts de Nantes et une école de management, qui veut s'appuyer sur un credo : « faire que l'artiste (devienne) presque le sponsor mental de l'entreprise »[652].

Wim Delvoye, dès les années 1990, crée l'entreprise et la marque Cloaca, entreprise cotée en bourse, à partir de sa machine éponyme reproduisant le système digestif. Productions de la machine et produits dérivés, tee-shirts, papier toilette etc. sont à vendre. Il crée aussi, en Chine, à l'image des entreprises délocalisées, Art Farm, un élevage de cochons. Petits, ces cochons sont tatoués. Une fois parvenus à leur taille adulte, ils sont abattus et leur tatouage, agrandi, est encadré et mis en vente. L'œuvre n'advient qu'à la mort du cochon. Le mode de fonctionnement d'Art Farm est celui de toute entreprise agricole. Des employés y travaillent et sont rémunérés. Les produits de la ferme sont vendus. « A force de s'agrandir, de fabriquer en série et de diviser toujours plus le travail, ce qui devait arriver arriva : l'artiste devient un logotype, une marque déposée, un dirigeant de PME voire de multinationale »[653].

Ce qui est surtout frappant c'est de voir reconduit le modèle économique capitaliste avec division du travail, production en série, délocalisation économique, commercialisation de masse dans le modèle artistique, celui-là même qui, au début du siècle, portait un regard critique sur l'industrialisation, la déshumanisation et l'uniformité qu'elle implique.

On ne peut plus penser l'art contemporain comme l'art moderne. L'art et ce qu'il véhicule a changé, de même que le mode d'exposition et la réception des œuvres. « La notion d'œuvre artistique n'est plus suffisante pour saisir l'art qui est autant objet qu'action »[654].

Pendant ce siècle, les repères, non seulement du fait de l'artiste mais aussi de la société tout entière, ont été brouillés. Les frontières artistiques, sociales, morales, institutionnelles se sont élargies, diffusées jusqu'à devenir « gazeuses ». Car « ce

---

651 *Ibid.*, p. 67.
652 Lavrador Judicaël, « World Wide Company », *Beaux-Arts Magazine*, n° 348, Juin 2013, p. 53.
653 *Ibid.*, p. 52.
654 Caune Jean, *op. cit.*, p. 74.

ne sont pas seulement les espaces de présentation de l'art qui se sont transformés. L'art rend visible ce qui était destiné à rester caché dans l'intime »[655]. Nous l'avons vu précédemment, le rapport entre l'espace public et l'espace privé a également changé, modifiant la relation au corps. Le musée, le hors musée sont des termes autrefois antinomiques aujourd'hui périmés. En élargissant son mode d'action, en se défaisant des carcans qui étriquaient sa possibilité d'action, l'artiste a ouvert des brèches. Ce faisant, il a voulu étendre l'art à la vie quotidienne et faire de la vie quotidienne un art.

Ouvrir les portes du musée, institution artistique par excellence, en faire tomber les murs sembla, un temps, la panacée pour plus de liberté, d'autres possibles, un élargissement, une ouverture infinis. Le terme *dans les murs* ne s'oppose plus aujourd'hui au *hors les murs*. Du reste, le hors les murs n'a plus rien de subversif. Il est une modalité d'exposition comme une autre.

Dans une société ultra-esthétisée, l'art est un parfum d'ambiance parmi d'autres. Car certaines œuvres tiennent davantage du décoratif ou du spectacle que de l'art et car l'accès aux œuvres, même sous couvert de démocratisation culturelle, n'est pas une évidence. « La crise de 1968 avait, en particulier, mis en lumière le rejet d'une conception restrictive de la culture (…) L'élargissement de la notion de culture, au-delà d'un ensemble d'œuvres et de la possession d'un code, a entraîné une extension du champ d'intervention des pouvoirs publics. Il manquera pourtant, à cette conception de la culture qui vise à modifier les relations sociales, une réflexion sur les modalités diversifiées de l'appropriation des langages artistiques (…) Une politique culturelle ne vaut qu'à la condition de mettre en œuvre des mécanismes modificateurs des inégalités culturelles »[656].

Dans les années soixante, l'art conserve une part d'utopie. Ouvrir les portes des musées, penser une œuvre d'art total, injecter de l'art dans la vie quotidienne a tout son sens. L'art surprend encore, choque parfois. « L'art moderne a puisé la conscience de sa spécificité dans le grand rassemblement, toutes époques et toutes cultures confondues, opéré par les musées. Les musées ont été inventés par les sociétés démocratiques pour que soient restitués aux peuples les emblèmes de leur génie et les traces de leur histoire. Au travers des musées, l'art moderne est le produit des sociétés démocratiques ; il est donc logique qu'il en devienne l'ultime point de fuite quand ces sociétés tout entières s'absorbent de plus en plus dans leur fonction muséographique »[657].

Cet art contextuel qui, dans les années soixante, d'anecdotique devient un phénomène courant, ne découle-t-il pas du fait que la société commence à

[655] *Ibid.*, p. 27.
[656] *Ibid.*, p. 28.
[657] Millet Catherine, *op. cit.*, p. 303.

devenir une société de communication ? Que serait l'art contextuel sans le discours qui l'entoure mais aussi les photographies, les vidéos qui en assurent la diffusion ? Tourner le dos au musée est un chose, qui revêt des significations différentes selon l'époque, subversion, désir d'ouverture etc. mais encore faut-il que l'œuvre puisse être connue voire reconnue, autrement quel intérêt ? Que certaines œuvres du Land Art soient difficilement accessibles ne va-t-il pas de pair avec le perfectionnement des moyens de communication grâce auxquels tout peut être vu, par tout le monde, très rapidement voire en temps réel ? Quitter le musée et exposer l'œuvre dans un lieu qui nécessite des efforts pour l'atteindre, n'est-ce pas une façon de réinsuffler de la transcendance à des œuvres qui sont souvent banales, faciles d'accès à tous les sens du terme ? Travailler pendant des années comme Christo pour un projet qui ne sera visible que quelques heures, n'est-ce pas un moyen de lui conférer de la rareté, le quelque chose d'unique traditionnellement inhérent à l'œuvre d'art anéanti par la civilisation industrielle et la « reproductibilité de l'objet technique » ?

Au XXIe siècle, le goût pour le hors cadre va de pair avec des projets gigantesques et qui tiennent sans doute beaucoup du spectaculaire. Yves Michaud l'écrit dans *L'art à l'état gazeux* : notre époque est paradoxale, plus l'esthétique est polymorphe et omniprésente plus les œuvres d'art se font rares au profit d'installations et de performances. L'art est partout et nulle part. « C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres, ou encore comme si, moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout, passant pour ainsi dire à l'état de gaz ou de vapeur et recouvrant toutes choses comme d'une buée. L'art s'est volatilisé en *éther esthétique* »[658].

Cette évanescence de l'art se matérialise dans des événements mass médiatiques telles les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques où il est devenu presque nécessaire de faire appel à un artiste. L'artiste orchestre ces manifestations grand public à l 'échelle mondiale. On est loin de l'attitude contemplative traditionnellement requise face à l'œuvre d'art, on est dans le spectacle d'hyperconsommation de masse, un Disneyland géant. Dernier en date, les Jeux Olympiques de Pékin ont fait appel au plasticien Cai Guo-Qiang. Pendant ce temps, Jeff Koons invente *Puppy* et *Split-Rocker*, monumentales sculptures végétales de caniche pour l'une et créature hybride, poney-dinosaure pour l'autre. Pourtant, il semble que l'esthétisation de la société qui conduit inévitablement à une dilution de l'art découle d'une démocratisation culturelle qui donne l'art en pâture et néglige d'en donner les codes, un certain enseignement.

Dès 1913, Marcel Duchamp déclare objet d'art une roue de bicyclette, un urinoir et un porte-bouteilles. Un objet, un auteur, un regardeur et une institution sont

[658] Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, p. 9.

nécessaires à la métamorphose de l'objet quotidien en objet d'art. La condition énonciative « ceci est de l'art » est essentielle : l'auteur qui énonce l'objet comme étant objet d'art, lequel énoncé doit être transmis et accepté à un public dans l'espace de validation de l'œuvre, l'institution. « Cet acte qui n'est pas un acte de production d'objet, mais à proprement parler un acte de communication à propos de l'art, a modifié le statut de l'art au XXe siècle »[659].

Le XXe siècle a non seulement fait de l'art un acte de communication en réduisant la production de l'objet d'art à une énonciation mais a aussi beaucoup théorisé ou discouru sur l'art.

Des manifestes des premières avant-gardes à l'art conceptuel, la pratique artistique est accompagnée d'écrits, par les artistes eux-mêmes ou bien par des critiques, des historiens d'art engagés à leur côté.

D'autre part, des œuvres telles celles de Duchamp ont suscité un nombre considérable d'exégèses. La vie quotidienne, via l'objet s'est introduite au musée, offrant une possibilité d'élever le trivial, le banal, le déclassé. Puis c'est l'objet d'art qui a voulu en sortir. Si n'importe quoi peut entrer au musée et être qualifié œuvre d'art, tout ce qui en sort reste-t-il de l'art ?

Les questionnements et déconstructions divers des années soixante-dix posent cette question. Et celle du discours qui accompagne, qui complète l'objet, qui parfois le remplace. Le texte fait œuvre. On s'interroge sur la relation de la toile à l'espace qui l'environne. Faut-il encore une toile ? Un châssis suffit-il ? Supports/Surfaces organise des manifestations en plein air qui tout à la fois questionne l'histoire de l'art et de la peinture et tente d'échapper au circuit institutionnel, le tout assorti de théorie. A la différence de Buren, il ne s'agit pas de questionner le contexte muséal mais au contraire de « renforcer l'autonomie de la peinture, démontrer qu'elle se développait d'autant plus librement qu'elle échappait à l'institution »[660].

On ne peut plus penser l'art contemporain comme l'art moderne. L'art est imbriqué au sein d'autres disciplines, au sein d'un dispositif communicationnel. Il est un processus que l'on ne peut plus considéré d'un point de vue unitaire. La place, voire le rôle, du spectateur a également évolué. L'installation, « système ouvert, que l'on peut réinventer et modifier en permanence (…) sorte de fourre-tout » [661] est la forme d'art ou plutôt le dispositif le plus adéquat. « L'installation apparaît (…) au confluent de bien des techniques et des arts divers. Elle est donc un haut

[659] Caune Jean, *op. cit.*, p. 75.
[660] Millet Catherine, *op. cit.*, p. 149.
[661] Mèredieu Florence (de), *op. cit.*, p. 602.

lieu hybride, mêlant les genres, les arts. Ce qui a été une manière pour les artistes de la toute fin du XXè siècle de renouer avec la vieille idée de l'art total »[662].

La phrase de Duchamp « c'est le regardeur qui fait le tableau » s'applique souvent au pied de la lettre dans la création contemporaine. D'autres facteurs entrent en jeu, économiques, sociaux. Les artistes quittent les galeries et les musées et créent leur entreprise. Ils exposent dans la nature. Ou sur Internet. Ils se mêlent aux sciences. Aux médias. Ils se contentent d'avoir l'intention de. L'accroissement des réseaux de communication « tissant sur tout le globe et autour même de la planète une toile aux lignes de plus en plus serrées.

Le travail sur la communication, le principe du traitement de l' « information », matériau symbolique, impondérable et qui nécessite cependant, pour se transmettre, un processus d'émission, de réception et le fait d'être véhiculé sur un support, ont pénétré en profondeur l'art contemporain. Entraînant un bouleversement des catégories spatiales, des notions de dehors et de dedans, d'intérieur et d'extérieur, ainsi que l'apparition de la notion d'interface, celle-ci opérant comme surface de jonction, d'échanges et d'interpénétration »[663].

Les installations interactives immersives que le public ait à s'y déplacer ou soit, par capteurs interposés, soumis à de multiples sensations, rendent caduques cette notion d'espace qui peut être suggérée virtuellement notamment. « Cette dimension du voyage et du parcours est de plus en plus intégrée au sein de leur œuvre par les artistes eux-mêmes »[664], laquelle est reprise par l'exposition elle-même qui est « comme un avatar de l'installation, comme une installation de grande ampleur »[665].

Les immatériaux de Jean-François Lyotard marque, en 1985, la fin de la modernité et envisage les nouvelles technologies en ce qu'elles tendent à la dématérialisation et engendrent de nouvelles formes d'art.

Toute une production au long du XXe siècle aura tendu à disparaître, devenir invisible, se dissoudre, puis finalement se dématérialiser avec l'ère numérique.

Du *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch aux *Cessions d'immatériel* d'Yves Klein, l'art n'a cessé de donner à voir l'absence, l'immatériel, le rien. En même temps, nous l'avons vu qu'un intérêt accru pour le corps. En tant que matériau, en tant que support, ou en temps qu'il est immergé dans l'œuvre, par le biais d'une installation interactive par exemple.

---

662 *Id.*
663 *Ibid.,* p. 569.
664 *Ibid.,* p. 603.
665 *Id.*

« Une installation (…) se déploie dans le sable du désert. Face à vous, deux écrans. Sur le sol, un chemin mène à ces deux écrans, ponctué de capteurs : en avançant, vous modifiez l'ordre d'apparition des images sur l'écran. Les dunes et les courbes du désert se transforment ainsi au gré de vos pas. Entre les deux écrans, un cône de sable et, sur ce cône, l'image de mains traçant des figures dans le sable. L'exposition tout entière fonctionne sur le mode du parcours et du cheminement. Il s'agit de refaire ce voyage que les artistes du groupe Azzuro ont effectué avec toute leur équipe sur le pourtour de la Méditerranée et de retrouver, dans toute leur plénitude, les sensations qui ont été les leurs »[666].

De même que l'on ne peut plus parler de l'art contemporain comme de l'art moderne, de même la question du cadre ne peut plus être pensée comme elle l'était il y a un siècle. L'essor des moyens de communications lié à celui des réseaux de communication et de transport depuis le début du XXe siècle a bouleversé notre vision du monde.

N'importe qui peut se rendre n'importe où dans le monde en quelques heures, tout est rendu « visible » quasiment en temps réel. Les notions d'espace et de temps n'ont plus le sens qu'elles avaient il y a un siècle. Le cadre s'est considérablement élargi. Il s'est ouvert au monde. Créant à la fois une hypertrophie de la création artistique, une dilution de son impact et une redondance de discours. Du reste, nous l'avons vu, c'est le concept d'art qui s'est élargi et est, par conséquent, difficile à définir. Le cadre a suivi ce mouvement d'élargissement et d'ouverture.

La question du cadre, comme la question de la peinture, a hanté le monde de l'art jusque dans les années soixante-dix. Le cadre, au sens littéral ou en tant qu'institution, a été abandonné, trop coercitif et trop étriqué. Acte subversif que de jeter à bas le cadre et d'exposer ailleurs, dehors, plus loin. Ces échappées ont le mérite d'avoir cherché les chemins de traverse pour éviter l'institutionnalisation qui pourrait figer la création. Elles ont cru pouvoir réaliser un art total et autonome, ne devant rien ni à la galerie, ni au musée, ni à l'Etat. Parmi les utopies avant-gardistes, peut-être était-ce une des dernières mais non la moindre que de se libérer du carcan de l'institution.

« Les modernes ont voulu briser la coquille de l'art et investir la totalité de l'environnement, au point parfois de courir le risque d'y être engloutis. Ces débordements furent d'abord sauvages. La société n'était pas encore prête, ni culturellement, ni matériellement, à l'accepter. Mais à partir du moment où la société s'organise pour intégrer ces débordements, ces débordements en sont-ils encore ? (…) La nouveauté de notre époque, c'est que les contemporains, mieux informés et plus tolérants, veulent bien mettre de plus en plus d'espaces collectifs à la disposition des artistes. Alors, le modèle du marginal ou du maudit s'estompe.

[666] *Ibid.,* p. 606.

Le « suicidé de la société » fait place au subventionné de la société. Mais si tout est prévu dans la société muséographique pour mettre en place, préserver et faire connaître les créations de l'artiste, quelle part celui-ci pourra-t-il encore accorder à l'utopie ?»[667]

Il nous semble que l'art porte toujours une charge d'utopie. Elle lui est inhérente. Si l'artiste aujourd'hui paraît moins impliqué, moins investi, moins persuadé aussi qu'il lui est possible de changer le monde, ou seulement de croire qu'il est en son pouvoir de le faire, l'art nous parle d'utopie. Même au plus près de la réalité.

Parvenu au bout des surenchères de provocations et de coups d'éclat, de révolutions de l'art ou du regard, l'artiste a testé toutes les limites, ou presque, nous l'avons vu. C'est la charge d'utopie, en ce qu'elle est poésie, qui le maintient toujours novateur, fécond et, surtout, bien vivant.

Cadre ou hors cadre, l'art a fait éclater de nombreuses frontières. Ce que le cadre confère, et préserve, c'est la question de l'intime. La fenêtre permet de voir dehors mais elle préserve l'intérieur. Peut-être est-ce là un retranchement que devrait opérer l'art car à force de « faire entrer l'extérieur dans l'intérieur »[668], les limites se dilatent élargissant un cadre sans qui tout s'effondrerait »?

La crise de la représentation, l'irruption des médias mettent à mal la notion de mise à distance nécessaire à la réflexion, la perspective, à tous les sens du terme, et la symbolisation.

L'objet, dans sa pratique artistique, en ce qu'il présente voire présentifie, opère dans le sens de cette distanciation nécessaire. Il donne à voir ce qui est, là, ici et maintenant, tout en suggérant tout ce qu'il ne montre pas mais contient, irréductible et inaliénable. Qu'il prenne place dans le cadre du musée est sa condition d'énonciation et d'existence. Hors du cadre, point de survie. D'autant plus que sa quotidienneté, sa banalité ne le rehaussent d'aucun éclat, d'aucune aura. En étant si commun, il se ferait oublier s'il ne revenait pas sous la forme du discours, le discours faisant partie du cadre, au sens de ce qui permet à l'œuvre d'exister. Au fond, le cadre, c'est un peu Dieu selon Pascal. « C'est un centre qui est partout et une circonférence qui n'est nulle part. Ainsi le cadre est paradoxal : il est à la fois ce qui découpe et isole mais dans le même mouvement ce qui relie et rassemble »[669].

---

[667] Millet Catherine, *op. cit.*, p. 275.
[668] Bertini Marie-Joseph, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation», *Archée*, Revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture, http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258
[669] *Id.*

Objet manufacturé/Objet d'art. Objet quotidien/Objet liturgique. Objet profane/Objet sacré. La roue de bicyclette entre au musé suivie d'un porte-bouteilles puis d'une pelle à neige. Ce faisant, l'objet change de statut : de banal, quotidien et duplicable, il devient objet d'art. Dans le même temps, la société se sécularise. Le sacré semble lié non plus à la transcendance mais à l'immanence. Les repères se brouillent. Les frontières se font poreuses.
La notion de sacré, fondement de la société, qui génère du sens et constitue une communauté, cette notion aujourd'hui parfois se fixe sur des formes de religiosité autres, parfois semble se dissoudre dans le quotidien et ses divers modes consommatoires. Ce que nous allons voir.

III.3 OBJET PROFANE/OBJET SACRE

Etymologiquement, *sacré* s'oppose à profane. *Sacré* désigne ce qui est à la fois séparé et circonscrit (en latin, *sancire* : délimiter, entourer, sacraliser et sanctifier) ; *Profane* du latin *profanum* indique ce qui se trouve devant l'enceinte réservée. Le sacré diffère de la religion en ce que cette dernière peut s'éteindre et le sacré demeurer.

La question du sacré au travers de l'objet dans ce siècle qui s'étend de 1913 à 2013 s'impose.

Ces cent années ont conféré à l'objet, quel que soit son statut, une place et un rôle qu'il n'avait pas jusqu'alors. Auparavant, les objets quotidiens, utilitaires, profanes s'opposaient aux objets liturgiques, rituels, sacrés dont faisaient partie les objets d'art. Un artisanat d'art existait conférant à l'objet, vaisselle, mobilier, décoration, un statut intermédiaire.

Alors que l'industrialisation de masse produit des objets en série, exposés dans les grands magasins et que chacun peut acquérir, la sphère artistique érige ce même objet, l'objet manufacturé banal, au rang d'art.

L'objet, jusqu'alors assigné à des fonctions précises, se défendre, se nourrir, pratiquer sa religion notamment voit ses fonctions se démultiplier, se sophistiquer, se spécialiser. La quantité comme la qualité de l'objet s'accroissent de manière considérable.

L'objet, dans la société de consommation comme dans le domaine artistique, est omniprésent. Le siècle se caractérise par une abondance d'objets qui, nous l'avons vu, vont tendre à se dématérialiser sous forme numérique ou de services à la fin de la période envisagée. Anthropomorphe, prolongement de l'homme, cet objet protéiforme, incarne l'époque qui le produit, l'artiste qui le « crée », le consommateur qui l'utilise et, dans tous les cas, il porte en lui une sorte de valeur ajoutée, difficilement saisissable, une sorte d'âme.

Le cadre est, nous l'avons vu, ce paradoxe, qui à la fois isole et relie. La mise au ban et le lien sont également deux notions essentielles quand il s'agit du profane et du sacré, notions contradictoires mais complémentaires.

« Le sacré n'oppose pas le bien au mal, le bon au mauvais, il unit en lui le sens contradictoire de « sacré » et de « maudit ». Un objet sacré est un objet tabou. On ne peut le toucher sans être souillé ou sans souiller. La profanation du sacré est chose grave et mortelle.

Le sacré, c'est ce qu'on repousse et c'est ce qu'on respecte. Ce que l'on tient à distance et ce que l'on vénère. Ce que l'on ne peut toucher et ce vers quoi on lève les yeux de l'esprit. L'*Homo sacer* est un criminel, séparé des humains, mais c'est aussi un intouchable, qu'on ne peut mettre à mort »[670].

Emile Durkheim dans *Formes élémentaires de la vie religieuse,* 1912, définit les choses sacrées comme « celles que les interdits protègent et isolent » tandis que les choses profanes sont « celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières »[671].

La vie est régulation entre le domaine sacré et le domaine profane. Si le sacré l'envahissait, il subordonnerait la vie. Sans sacré, l'homme se sentirait vide.

Nous entendons ici le sacré dans une acception laïque, le religieux n'étant qu'une des modalités dans laquelle peut s'inscrire cette dimension fondamentalement humaine qui est avant tout le lieu d'une transcendance, un besoin d'élever une condition qui autrement ne serait qu'animale. Le sacré, s'il est universel, prend l'aspect que chacun désire lui donner. En lui s'incarne un désir d'absolu.

Qu'en est-il de l'objet sacré/profane au long de ce siècle qui d'une part produit industriellement en série quantités d'objets pour la consommation de masse, des objets profanes, utilitaires et fonctionnels, de l'autre érige ces mêmes objets en objets d'art donc sacralisés?

Le désenchantement du monde, dont parle Max Weber, dû au déclin de la religion et des croyances magiques comme grilles de lecture d'un monde qui peut désormais s'expliquer scientifiquement, ce désenchantement qui est perte de sens peut-il être réenchanté par des moyens autres que religieux ?

L'objet d'art a longtemps été un objet religieux et l'artiste, un démiurge. « L'artiste est un créateur. Il a cette capacité d'amener, à l'image de Dieu, de nouveaux objets à la vie (…) L'art est d'une certaine manière le prototype de l'artifice humain qui justifie le parallèle de l'homme avec Dieu. Il fait surgir les choses du néant »[672].

L'objet d'art n'est pas un artefact comme les autres. A partir du moment où l'industrie va produire de plus en plus d'objets en quantités de plus en plus importantes, l'artiste voit son rôle perturbé, la notion d'objet se banalise et la frontière avec l'objet d'art se déplace, s'amenuise, en tout cas, est modifiée.

---

670 Clair Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, p. 123.
671 Durkheim Emile, *Formes élémentaires de la vie religieuse, livre 1*, p. 45, http://classiques.uqac.ca/)
672 Gauchet Marcel, « L'art, substitut du sacré », http://gauchet.blogspot.fr/2007/10/lart-substitut-du-sacr.html

L'artiste va jouer de cette banalisation de l'objet et en faire une valeur subversive, ce que François Jost nomme « le culte du banal »[673].

Que Marcel Duchamp prenne un objet industriel et le proclame objet d'art en 1913 n'est en rien un hasard. Non plus qu'il déclare « Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominent ni le temps ni l'espace. Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois »[674].

Début de l'industrialisation de masse, approche du premier conflit mondial, la société amorce une évolution qu'elle poursuivra au long du siècle, évolution qui ira vers une perte de croyance en le progrès, une perte de la sacralité, une tendance à l'individualisme, un brouillage des sphères publique et privée, une crise de la représentation par effondrement de l'ordre symbolique et un « écrasement de la *carte* sur le *territoire* »[675].

En 1913, l'objet manufacturé banal est érigé au rang d'art par énonciation de l'artiste déclarant « Ceci est de l'art », par acceptation de l'institution et du regardeur. Cet objet manufacturé banal, une fois dans l'enceinte de la galerie ou du musée acquiert une valeur, une plus-value, qui fait de lui un « objet-plus »[676].

Cette « transfiguration du banal »[677] dont parle Arthur Danto fait de la roue de bicyclette de Duchamp un objet d'art alors que la même roue chez le marchand de cycle est une roue, et rien d'autre. La question est posée : qu'est-ce qui fait que l'œuvre d'art est une œuvre d'art et pas un simple objet ? Quelle différence de statut entre deux objets a priori indiscernables ?

Jusqu'alors les œuvres d'art répondaient à des critères spécifiques qui ne sont plus en vigueur dès lors que pénètrent au musée un urinoir ou une boîte Brillo pour reprendre l'exemple d'Arthur Danto. Dès lors que l'objet de consommation apparaît dans la sphère artistique, les critères changent, la différence est ontologique et non plus perceptive : rien ne sépare visuellement l'objet utilitaire de l'objet d'art. Ce qu'il faut désormais prendre en compte est l'interprétation : la roue chez le marchand de cycle n'est pas interprétable comme l'est celle exposée dans la galerie du musée. Réside en l'oeuvre d'art une intentionnalité qui n'existe pas dans l'objet utilitaire, intentionnalité transmise par la matérialité de l'œuvre.

---

[673] Jost François, *Le culte du banal*, Paris, CNRS éditions, 2007.
[674] Duchamp Marcel, *Duchamp du signe, écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 185.
[675] Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 8.
[676] Restany Pierre, *Les objets-Plus, et leurs représentations informationnelles par Bernard Demiaux*, Paris, La Différence, 1989.
[677] Danto Arthur, *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1981, 1989.

Le terme *transfiguration* emprunté au vocabulaire religieux rend compte de la « magie » artistique qui opère un changement d'apparence et de statut de l'objet. D'après Arthur Danto « on peut établir un parallèle logique entre ce qui délimite un espace sacré (…) et ce qui délimite cette enceinte spécifique à l'intérieur de laquelle les événements sont classés officiellement comme appartenant à l'art »[678].

De même que selon Emile Durkheim, le sentiment religieux se fixe sur un objet et ce faisant sacralise cet objet-là plutôt qu'un autre, indiquant par là que « le caractère sacré d'une chose n'est (…) pas impliqué dans les propriétés intrinsèques de celle-ci (mais) surajouté »[679], la roue de bicyclette de Duchamp est entrée dans le champ de l'art plutôt qu'une autre, par la décision de l'artiste, en partie liée au contexte et par l'interprétation qui en a été faite. Une croix est constituée de deux morceaux de bois mais pour le chrétien l'interprétation est tout autre. Les deux morceaux de bois revêtent une valeur symbolique intangible.

La société postmoderne est assimilée à la fin des grands récits, d'après Jean-François Lyotard, en 1979. Le corollaire est une perte de direction sinon unique du moins unifiée mais aussi une ouverture à une multitude de sens possibles. Arthur Danto, en 1981, parle d'une fin de l'art devenu autoréférentiel. A partir du moment où la roue de bicyclette, la boîte de conserve ou l'urinoir entrent au musée, tout peut être de l'art, à condition d'être interprété comme tel. D'aucuns pensent qu'il s'agit de l'accès au musée du n'importe quoi, il s'agit aussi d'une perspective riche de possibles. La société, et ses constituants, change et doit être pensée autrement. C'est sans doute la fin d'une ère mais elle ouvre sur une autre.

De la religion à l'art, les interférences sont nombreuses. Le sacré est universel. Il est le fondement de toute société, nécessaire face aux difficultés de la vie, tout d'abord se défendre et se nourrir, face à la mort, face à la répétition et à l'usure du temps.

L'art entretient des relations étroites avec le sacré. Inutile mais indispensable, facteur de communication donc de lien voire de communion, l'art nous donne à voir le monde et nous-mêmes. Il est expérience du sacré. « L'œuvre d'art a une vocation particulière à fonctionner comme un analogue ou un substitut des objets sacrés, qui sont au départ des objets religieux. Son statut est de sortir de l'ordinaire. Elle n'appartient pas à l'ordre des artefacts techniques communs, elle est extraordinaire au sens strict. Il y a eu beaucoup d'art sacré –l'attestation du divin, dans les lieux de culte —mais au-delà de l'art sacré, il y a une connexion

[678] *Ibid.*, p. 55.
[679] Durkheim Emile, *op. cit.*

particulière de l'art –en tant que catégorie d'objets à part— qui lui donne une proximité naturelle, une vocation à accueillir le sacré »[680].

Dans nos sociétés occidentales désacralisées où les musées se multiplient et attirent de plus en plus de visiteurs, « il n'y a que l'œuvre d'art qui puisse fournir un analogue ou un équivalent du sacré »[681]. Marcel Duchamp dans une allocution datant de 1960 dit ceci : « Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission para-religieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semble être la traduction la plus fidèle pour le profane »[682].

La désacralisation de la société au cours du siècle est avérée. Il semblerait, le nombre croissant de musées et de visiteurs de musées l'attestent, que l'art et l'objet d'art tendent à s'y substituer et soient pourvoyeurs d'une transcendance, d'un sens, d'un lien aussi, nécessaire à l'individu et à la société dans laquelle il vit. « Si l'une des fonctions de la culture est de faire « corps » et de configurer les relations entre les individus, l'art est l'activité symbolique et sensible qui permet de faire sens. Le phénomène de l'art transmet une image du passé et préfigure le cadre de l'avenir par la médiation de formes qui durent, alors même que les circonstances de leur création sont oubliées »[683].

Aujourd'hui, le sacré semble avoir une part moindre dans nos existences. Plus guère d'interdits, de mythes fondateurs, de cultes et de rites. L'ère de la modernité aurait mis à mal les formes symboliques et le sacré. L'homme moderne y gagnerait peut-être en liberté mais aussi en désenchantement et en solitude. L'objet sacré appartiendrait à la légende, à la religion, à la mythologie, l'objet profane, utilitaire, au quotidien.

La notion d'« objet-plus » dont parle Pierre Restany, c'est-à-dire la plus-value sémantique et culturelle qui s'attache à l'objet industriel dès qu'il entre dans le domaine de l'art, cette notion n'a-t-elle pas à voir avec une sacralisation de l'objet ? Ne revêt-il pas dès lors, cette « singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il »[684].

Ce paradoxe de l'objet profane qui, érigé au rang d'art, devient objet sacré, fait tout l'intérêt et la complexité de l'objet dans sa pratique artistique. « Nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui

680 Gauchet Marcel, *op. cit.*
681 *Id*.
682 Duchamp Marcel, *op. cit.*, p. 238.
683 Caune Jean, *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p.15.
684 Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 144.

laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié »[685]. Tels sont les mots de Roland Barthes dans un célèbre recueil de textes écrits entre 1954 et 1956 et rassemblés sous le titre *Mythologies*, au pluriel, titre qui n'est pas sans rappeler le titre de Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques.*

Il rappelle également celui de l'exposition de la Figuration Narrative, en 1964 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Mythologies quotidiennes* ainsi que celui de l'exposition montée par Harald Szeeman en 1972, *Mythologies Individuelles* à la Documenta 5 de Cassel où l'on pouvait notamment voir des œuvres de Jean le Gac et Christian Boltanski.

Ils nous racontent « l'extrême banalité d'une vie et les détours de la fiction n'ajoutent ni ne retranchent rien à cette banalité »[686]. Boltanski expose des photographies d'albums de famille, la sienne ou celle de quidams, qui font partie d'un fonds commun à chacun, souvenirs de vacances, de repas de famille. Ces photographies, aux visages souvent flous, appartiennent à la mémoire collective. Tout le monde s'y identifie. Quant à Jean le Gac, il crée le personnage d'un peintre traditionnel dont il relate l'existence à travers les épisodes qui émaillent sa vie quotidienne. Comme chez Boltanski, le spectateur pense être témoin d'une intimité qui se révèle n'être « qu'une histoire commune à tous »[687].

La mythologie est un récit fondateur propre à une culture. Accoler « mythologie » à « individuel » semble paradoxal. Cette notion de « mythologie individuelle » est très présente à ce moment. « Les années 70 révèlent un tournant dans ce processus de mythologisation de soi au point de devenir un objet esthétique »[688]. Elle se construit historiquement avec l'avènement de la bourgeoisie comme classe dominante mais privée de mythe fondateur, à la différence des dynasties royales précédentes. Un récit unificateur s'avère nécessaire pour rassembler la bourgeoisie autour d'un but collectif, notamment l'industrialisation du XIXè siècle et l'inscrire dans l'Histoire. Le tournant se fait nettement dans les années cinquante alors qu'émerge la petite bourgeoisie dont parle Roland Barthes dans *Mythologies*.

Il faut cependant remonter au XVIIIe siècle alors que la bourgeoisie se libère du pouvoir aristocratique et religieux et contribue à l'émergence de la sphère privée.

« Habermas insiste longuement sur cette question : l'espace public devient possible à partir du moment où émerge dans la bourgeoisie urbaine la notion

---

685 Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 268.
686 Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 186.
687 Boltanski Christian, « Monument à une personne inconnue », *Art Actuel 75*, Genève, Skira, 1975, p. 146.
688 Natchergael Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi », *Re-présentations*, Colloque des jeunes chercheurs de l'Université John Hopkins, Baltimore, Etats-Unis, 2008.

d'espace privé. « C'est en effet, souligne Wolton, la redéfinition du privé qui permet, en contrepoint, à l'espace public de se dessiner et de s'affirmer »[689].»[690] Cet espace privé va tendre, au cours du siècle, à s'amplifier, investissant le domaine de l'intime.

Dans le même temps, la société se fait de plus en plus individualiste pour devenir hyperindividualiste à la fin du XXe siècle. Le sacré, défini comme dimension transcendante mais aussi collective, se délite. Pourtant selon Mircea Eliade, le propre de l'homme, sans lequel il ne peut vivre, est sa relation au sacré, laquelle relation n'existe que dans et par son opposition au profane.

Ces transformations sociales se conjuguent et donnent lieu à une société fragmentée, sans cohésion et égocentrique. Au XIXe siècle, la révolution industrielle génère de profondes mutations, dans les classes sociales caractérisées par les figures de l'ouvrier et du bourgeois, dans l'économie où une production en série induit une consommation de masse, dans les mentalités qui s'adaptent à ces bouleversements. Ces mutations profondes sont, semble-t-il, encore sensibles aujourd'hui, poussées dans leurs ultimes possibilités et retranchements.

Les Expositions Universelles du XIXe siècle, les grands magasins transforment la relation à la consommation, à l'objet. « Les Expositions Universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche »[691] selon Walter Benjamin. Elles « idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elle créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les Expositions Universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : « Il est défendu de toucher aux objets exposés. » Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire »[692].

Cette même marchandise-fétiche dont parle Karl Marx, comme d'une « chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques »[693] qui devient fétiche dès lors qu'elle est investie d'une valeur d'échange sur le marché. « Moins de cinquante ans après la publication de l'analyse par Marx du fétichisme de la marchandise, le ready-made entrera bien évidemment, mais à sa façon, dans une logique de même nature, mais en la redoublant : tout fait, c'est-à-dire en l'occurrence, produit par l'industrie, le ready-made s'offrira à la fétichisation, non plus mercantile, mais esthétique, en tant que non fait de main d'artiste, autrement dit sur la base d'un caractère deux fois acheiropoïète. Encore aura-t-il fallu, pour

[689] Wolton Dominique, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1999, p. 381.
[690] Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 20.
[691] Benjamin Walter, « Paris, capitale du XIXè siècle », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 295.
[692] *Ibid.*, pp. 295-296.
[693] Marx Karl, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, Paris, Allia, p. 9.

rendre possible et concevable ce redoublement, que la généralisation à l'échelle de l'univers de la fantasmagorie fétichiste soit régulièrement mise en scène. Telle fut le fonction des Expositions Universelles. »[694]

Les Beaux-Arts, dès 1855, auront accès aux Expositions Universelles, ce qui brouille davantage encore les frontières entre la marchandise et l'objet d'art, la première tendant, selon Giorgio Agamben, à être considérée au même titre que le second.[695] « Ce qui donc fait plus que s'amorcer dans le contexte, toujours plus grandiose et féerique, de ces expositions qui rythmèrent en fanfare la seconde moitié du XIXè siècle » nous dit Daniel Soutif « c'est bien la transmutation de la marchandise, autrement dit l'objet industriel en objet d'art et, symétriquement, la transformation de l'œuvre d'art en marchandise absolue puisque, seule, elle pourra, sous couvert de la théorie de l'art pour l'art, être considérée comme absolument dénuée de toute valeur d'usage »[696]. Il pose alors la question de savoir ce que représente l'objet une fois transmuté en objet d'art. Rien, il ne représente rien mais présentifie, en ce sens qu'il *est*, le Marché.

« A la présentification généralisée du marché, devait en revanche répondre un lieu qui lui fût spécialement affecté. Ce lieu est le musée. Dans l'espace séparé, sacralisé et sacralisant, du musée, apparu, en tant que tel, non par hasard, fort peu de temps avant les Expositions Universelles, s'opère désormais la jonction du visible et de l'invisible qui autrefois s'effectuait dans les Eglises »[697]. Un glissement, dû à l'évolution socio-économique, s'opère de l'objet à l'objet d'art, de l'église au musée.

Roland Barthes décrit dans sa postface à *Mythologies* la bourgeoisie comme une « société anonyme »[698] composée d'individus indistincts et en mal de sens. Se créer une histoire est nécessaire. Le tournant se fait nettement sentir dans les années cinquante alors qu'émerge la petite bourgeoisie dont les valeurs tendant à calquer les valeurs aristocratiques coïncident avec les valeurs de la société de consommation naissante. Ainsi, la notion de domaine familial est remplacée par la notion de confort moderne, à la lignée de nom succède la création d'un roman familial et la galerie de portraits se fait photographique[699].

Les stéréotypes de masse dont parle Roland Barthes dans *Mythologies*, que ce soit l'effigie de Marylin Monroe, le bifteck et les frites ou la nouvelle Citroën vantés par les magazines grand public tel *Paris-Match* tendent à prendre la place des

---

694 Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'objet et l'art contemporain, Transversalités 1*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p. 34.
695 Agamben Giorgio, « Stanze, parole et fantasme dans la culture occidentale », *L'objet et l'art contemporain, Transversalités 1*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p. 47.
696 Soutif Daniel, *op. cit.*, p.36.
697 *Ibid*., p. 38.
698 Barthes Roland, *op. cit.*, p. 224.
699 Natchergael Magali, *op. cit.*

mythologies classiques pour devenir des mythologies modernes et du quotidien. L'individu doit se différencier, créer son propre récit grâce à ces modèles. Les pratiques littéraires et artistiques reflètent ces préoccupations.

De nombreux artistes fondent leur travail sur cette problématique de la mythologie individuelle. Christian Boltanski est exemplaire de ce courant. Il interroge l'identité, la sienne ou celle d'un(e) inconnu(e) avec des photographies et des objets lui ayant appartenu, des micro-récits, des fragments de journal.

Dans *Les boîtes de biscuits*, 1970, il tente de s'approprier le passé, de retenir le temps qui passe en conservant, par l'intermédiaire de menus indices, vrais ou fictifs, des journées de son existence. Coupés du réel, ces indices font passer un message si laconique qu'ils interrogent davantage qu'ils n'affirment. Dans les *Deux boîtes de biscuits*, 1970, et dans *Trois tiroirs*, 1970-71, Christian Boltanski reconstitue, à l'aide de plastiline, sorte de pâte à modeler, des objets de son enfance. S'il s'est autant intéressé à l'enfance, c'est qu'elle représente pour lui « la période de la vie qui est la plus commune. Dans une société donnée, tous les enfants ont joué aux mêmes jeux, eu les mêmes désirs »[700], l'enfance est donc idéale pour créer, ainsi que le souhaite l'artiste, « une sorte d'histoire universelle du souvenir »[701] et pour « trouver ce que nous avons tous en commun »[702].

Les *Inventaires* poursuivent les recherches dans la même voie. Ce sont des portraits collectifs qui représentent tout le monde et soi-même. Ces *Inventaires* s'inscrivent dans la lignée duchampienne du ready-made : les objets présentés sous vitrine n'ont subi aucune intervention de la part de l'artiste qui s'est contenté de les choisir et de les présenter. Il y a cependant une nuance, celle-là même qui nous intéresse tout particulièrement ici à savoir l'accession de l'objet quotidien à une sphère transcendante, sacralisante.

« Si pour Duchamp, le ready-made projette dans l'orbite du désir un objet quelconque (…), il entame pour Boltanski une procédure de réhabilitation : dans la répétition, le ready-made boltanskien se lave de la médiocrité de son origine : les images stéréotypées, en même temps qu'elles se détachent de tout rapport d'identité avec un quelconque modèle, se rachètent de leur empoissement petit-bourgeois par leur accès au monde de l'art ; leurs formes ne changent pas, mais leur mode de perception s'effectue à partir d'un intertexte radicalement différent de leur terroir d'origine et vierge des connotations de ce dernier »[703]. Ces objets usuels, dont la principale fonction, l'utilitarisme, est absente, sont ceux-là mêmes

[700] Boltanski Christian, *op. cit.*, p. 146.
[701] *Ibid.*, p. 146.
[702] *Id.*
[703] Semin Didier, *Christian Boltanski*, Paris, Art Press Flammarion, 1988, p. 44.

qui s'adressent à la « conscience collective et qui par leur évocation, favorisent la communication la plus immédiate possible »[704].

Ces *Inventaires* seraient une forme de « monuments collectifs »[705]: les objets présentés, vidés de toute affectivité, permettent « la prise de conscience de l'identification »[706]. Les recherches de Christian Boltanski s'inscrivent parfaitement dans ces mythologies individuelles et quotidiennes. Partant de l'individuel, qu'il soit réel ou fictif importe peu, elles deviennent significatives d'une réalité collective.

Les *Mythologies* de Roland Barthes explorent le monde des objets en lesquels la société bourgeoise se reconnaît et qui, de fait, deviennent des mythes.

Dans *Le système des objets*, 1968, et dans *La société de consommation*, 1970, Jean Baudrillard montre comment l'objet de consommation relève de la pratique sociale mais aussi d'une mythologie, l'acte *d'achat* n'étant pas une simple formalité matérielle mais à forte connotation symbolique. Il intitule du reste la première partie de son ouvrage, *La liturgie formelle de l'objet.* L'objet de consommation est sacralisé car il véhicule les espoirs de la société tout entière : par lui, le bonheur est à portée de main.

Selon Jean Baudrillard, l'objet de consommation n'est pas consommé en tant qu'objet mais en tant qu'objet-signe, c'est son sens qui est consommé. « L'homme de la consommation n'est jamais en face de ses propres besoins, pas plus que du propre produit de son travail, il n'est jamais non plus affronté à sa propre image : *il est immanent aux signes qu'il ordonne* »[707]. Le corollaire est qu'il n'y a « plus de transcendance, plus de finalité, plus d'objectif : ce qui caractérise cette société, c'est l'absence de « réflexion », de perspective sur elle-même (…) Il n'y a plus qu'immanence à l'ordre des signes »[708]. Acquérir un objet est un prétexte.

« Les conduites de consommation, apparemment axées sur l'objet et la jouissance, répondent en fait à de tout autres finalités : celles d'expression métaphorique ou détournée du désir, celle de production, à travers les signes différentiels, d'un code social de valeurs. Ce n'est donc pas la fonction individuelle d'intérêt à travers un corpus d'objets qui est déterminante, c'est celle, immédiatement sociale, d'échange, de communication, de distribution des valeurs à travers un corpus de signes »[709]. La société bourgeoise décrite par Roland

---

[704] Franzke Andreas, *Christian Boltanski, Reconstitution*, Paris, édition du Chêne, 1978, p. 9.
[705] *Id*.
[706] *Ibid*, p. 14.
[707] Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 309.
[708] *Id*.
[709] *Ibid*, p. 109.

Barthes, dans la nécessité d'écrire son histoire, s'est identifiée dans des objets divers, le jouet français ou la matière plastique, et en a fait ses mythes.

La société de consommation nous dit Jean Baudrillard, si elle « ne produit plus de mythe, c'est qu'*elle est à elle-même son propre mythe (…)* C'est-à-dire que c'est une *parole de la société contemporaine sur elle-même,* c'est la façon dont notre société se parle *»*[710]*.* La société entière se reconnaît dans cette énonciation-là. Les tenants d'un anti-discours, discours critique de la société de consommation, participent à l'élaboration du mythe car, de même que le sacré va de pair avec le profane, « *seuls les deux versants ensemble constituent le mythe* »[711].

Que la société de consommation soit assimilée à un mythe vient aussi du fait, ainsi que nous le dit Benoît Heilbrunn dans *La consommation et ses sociologies,* que la consommation, de moyen est devenue finalité. Elle dépasse ses fonctions et devient un vecteur identitaire tandis que l'art contemporain se mêle à la société. C'est en ce point que réside un problème non négligeable. L'objet traditionnellement sacré, objet liturgique, objet rituel, endosse est à présent un objet qui s'achète en supermarché.

L'objet sacré est un objet qui tout à la fois maintient une certaine distance avec le profane, sous peine d'être souillé, et régule les relations interhumaines dans une société donnée notamment en mettant en place la notion d'interdit. Si c'est la consommation, donc le Marché qui les régule, les conséquences sont tout autres. Cet écart, lorsqu'il n'est plus respecté, abouche un espace vide, l'espace sacré.

Tout au long du siècle, l'objet sacré s'est vu progressivement substitué à l'objet de consommation. Un glissement s'est fait de l'objet transcendant à l'objet immanent. L'objet de communion est devenu objet de consommation. L'objet sacré, objet rare, est devenu interchangeable. Du sacrilège du toucher de l'objet sacré, au « prière de ne pas toucher » spécifié sur les œuvres d'art, nous sommes passés dans une société totalement immersive, où le toucher commande les touches du clavier de l'ordinateur, du téléphone mobile et ouvre à d'autres mondes.

C'est dans ce contexte que les Nouveaux Réalistes vont procéder au « baptême artistique de l'objet usuel »[712].

Martial Raysse, à la différence d'Arman et de ses *Poubelles*, utilise des objets neufs, sans affect. « Il aspire à créer un art qui exalte l'optimisme sans nuage du monde contemporain, un art à la gloire des objets par lesquels la société de consommation rompt avec son passé : « le néon, les voitures modernes, les

---

710 *Ibid*, p. 311.
711 *Id*.
712 Restany Pierre, « Préface », *Catalogue A 40° au-dessus de Dada*, Galerie J., 1961.

premiers spoutniks » »[713]. Il aime les objets lisses et colorés en plastique, achetés au supermarché et expose dans ses œuvres la réalité, telle qu'elle lui apparaît, « saine et propre »[714]. « Rêves de propreté, rêves de beauté, rêves de soleil, tous ces rêves de bonheur à portée de main qui illuminent le spectacle permanent que la société industrielle fait interpréter aux objets qu'elle fabrique, tous ces rêves bon marché, enveloppés dans des prospectus publicitaires, se reflètent dans l'œuvre de Raysse »[715].

Le Pop Art hisse des produits de consommation courante tels le Coca-Cola et la Campbell's Soup au rang d'icônes artistiques, profanant dans le même temps les images de stars répétés à l'identique et à l'infini. Claes Oldenburg transforme, par l'échelle et le matériau, des objets usuels et ouvre un « magasin », le *Store*, à la fois atelier et espace d'exposition. Tom Wesselman compose des natures mortes aux couleurs vives avec des produits et objets typiques de la société américaine, soda, bières et autres hamburgers. Quant à la *Supermarket Lady* de Duane Hanson, bigoudis sur la tête, elle pousse un chariot plein de produits industriels.

Les artistes utilisent le quotidien et les objets qui le composent. Plus qu'une critique de la société de consommation, cet art de l'objet est un moyen de s'opposer à la peinture abstraite. L'époque est aussi à la sortie du cadre, nous l'avons vu et « la sortie du tableau conduit à l'objet, la sortie de l'objet à l'action (…) Partout, les objets réels trouvent leur expression dans l'action »[716]

Tetsumi Kudo est exemplaire de cette pratique. La pratique artistique de l'objet, si elle prend une telle ampleur durant ces années, ne se limite pas à critiquer, promouvoir, encenser ou détrôner la société de consommation. L'objet « joue bien souvent le tour de n'être qu'un volume porteur d'une identité illusoire, mais en lutte contre l'illusion puisqu'il est réel »[717].

Dans le même temps, Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* parle de la fin des grands récits, les « métarécits ». Le récit, discours narratif qui a une signification, confère par là même un sens aux actions humaines. Désormais, chacun donne la signification qu'il veut au monde et se fixe la direction qu'il veut suivre. Le corollaire est que cette multiplicité de directions ne dessine pas un point de convergence mais un éclatement. D'où la définition de l'époque postmoderne comme étant sans horizon, c'est-à-dire une époque de multiplicité de sens non unifié.

---

[713] Francblin Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, édition du Regard, 1997, p. 107.
[714] *Ibid.*, p. 108.
[715] *Ibid.*, p. 111.
[716] Schneckenburger Manfred, « le langage direct de la réalité », *L'art au XXe siècle, volume II*, Cologne, Taschen, 2010, pp. 522-523.
[717] Tronche Anne, « Dérive autour de l'objet », *25 Ans d'art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, p. 188.

Ce relativisme des valeurs n'est pas forcément à envisager tel un désordre intellectuel et moral dont rien de bon ne peut découler. Peut-être qu'à l'inverse cette multiplicité de sens ouvre à de nombreux possibles.

Dans le domaine artistique, on parle alors d'éclectisme et la production témoigne dans sa diversité d'une indéniable richesse. Dans le même temps, la psychanalyse, qui entretient des liens très étroits avec la mythologie, se répand dans les couches les plus aisées de la population. Freud met en parallèle mythologie et réalité psychique. Wittgenstein identifie la psychanalyse à une « puissante mythologie ». Otto Rank considère le mythe comme « l'expression par les adultes des fantasmes régressifs »[718] Didier Anzieu après étude, conclut qu'un tiers environ de la mythologie grecque a à voir avec « la fantasmatique œdipienne (meurtres et incestes) »[719]. Le mythe devient une grille de lecture du psychisme humain.

Dans les années quatre-vingt, Sophie Calle exerce une pratique artistique exemplaire de ces années où l'exposition de soi et l'autobiographie ont une place importante. *Suite vénitienne*, 1980, est l'histoire d'une filature indiscrète dont Sophie Calle est coutumière, à Paris d'abord puis à Venise relatée par des photographies assorties d'un récit.

Dans *Autobiographies,* 1988, Sophie Calle se raconte au travers d'objets. « Depuis le geste radical de Marcel Duchamp en 1913 qui désignait comme objet d'art des objets manufacturés –« les ready-made »-- le monde des objets familiers apparaît comme un creuset où les artistes puisent leur vocabulaire plastique en toute liberté »[720]. Cette « autobiographie » est donc aussi le prétexte à interroger l'histoire de l'art du siècle écoulé qui a réussi le tour de force de faire d'un simple objet manufacturé une œuvre d'art.

« De la « madeleine » de Proust à la « poubelle » d'Arman quelle est la valeur, l'utilité, la fonction, le statut d'un matériau, d'un objet ? »[721] On peut parler d'art narratif à son propos en ce qu'elle présente des récits, textes et images associés, qui raconte une histoire. Sophie Calle brouille les frontières de l'intime et du public, met des ponts entre l'art et la vie.

L'art narratif est défini en tant qu'il raconte, c'est-à-dire qu'il transmet un récit dans lequel il doit « représenter l'événement dans une série causale explicative et

---

[718] Tytell Pamela, Rank Otto (1884-1939), *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/otto-rank/
[719] Jurt Joseph, « Psychanalyse et mythologie », http://c2m.free.fr/siteFR/docu/jurt/jurt.htm
[720] Cruse Valentine, « Sophie Calle, M'as-tu vue ? », 14 Novembre 2003-15 Novembre 2004, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-CALLE/ENS-calle.html
[721] Cruse Valentine, *Ibid.*

interprétative »[722]. Dans l'art occidental, la narration oscille « entre l'éternel présent du concept platonicien et le souci historique et pédagogique du récit chrétien »[723]. Tandis que l'art chrétien byzantin par son hiératisme s'oppose à toute forme de narration et sert à asseoir un régime théocratique, l'art médiéval cherche à instruire. Les tapisseries, les retables et les chapiteaux sont autant de récits dans le but d'inculquer savoir et morale.

La tapisserie de Bayeux, qui fait le récit de la conquête de l'Angleterre par les normands en 1066, est comparée à une bande dessinée. Quand « l'Eglise triomphante se fait complice du pouvoir temporel des classes qu'a enrichies le commerce. Les images abandonnent la bande narrative des tapisseries, des chapiteaux et des retables. On opte pour l'immédiateté de l'instant : c'est la naissance du tableau (…) L'Histoire se fige ; elle a deux causes immuables, l'argent et le roi. C'est pourquoi la naissance de l'industrie et l'idéologie républicaine vont porter un grand coup à ces confortables images (…) D'un côté, la classe dominante de la civilisation industrielle continue de contempler les images de l'art éternel dont elle accepte d'écrire l'histoire. D'un autre, contre cette histoire cumulative de l'éternité, la critique révolutionnaire ne trouve nulle part d'équivalent expressif et sensible de sa conscience historique»[724]. De là le mouvement Dada, iconoclaste, provocant certes, mais aussi et surtout bien ancré dans un moment historique particulier.

La société d'hyperconsommation, telle que la décrit Gilles Lipovetski est en quelque sorte la société de consommation de Jean Baudrillard, deux décennies après, poussée dans ses ultimes retranchements. L'hyperconsommation touche tous les secteurs de la société, « sonne l'heure où toutes les sphères de la vie sociale et individuelle sont, d'une façon ou d'une autre, réorganisées conformément aux principes de l'ordre consumériste »[725]. Cette « consommation balkanisée »[726] est cependant de moins en moins apte à produire de la cohésion sociale.

A l'image de l'individu postmoderne hyperindividualiste, hédoniste et narcissique, elle se présente en une multiplicité d'objets, de produits, de possibles afin que chacun trouve celui qui répond le mieux à son attente. L'objet doit avant tout apporter du plaisir et jouer un rôle identitaire plus que statutaire. Dans ce contexte, les pratiques religieuses, spirituelles et mystiques, réactivées afin de réenchanter la société, sont elles-mêmes soumises aux diktats consuméristes. « Nous

---

[722] Mondzain-Baudinet Marie-José, « Narratif Art », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-narratif
[723] *Id.*
[724] *Id.*
[725] Lipovetski Gilles, *Le bonheur paradoxal, essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006, p. 143.
[726] *Ibid.*, p. 131.

sommes moins témoins d'un « retour » du religieux que d'une réinterprétation globale du christianisme, lequel s'est ajusté aux idéaux du bonheur, d'hédonisme, d'épanouissement des individus, diffusés par la capitalisme de consommation : l'univers hyperbolique de la consommation n'a pas été le tombeau de la religion mais l'instrument de son adaptation à la civilisation moderne du bonheur terrestre »[727]. Ce qui apparaît nettement c'est la porosité entre le sacré et le profane.

Dans le monde des objets, la marque va dans le sens d'une sacralisation de l'objet. « Les marques peuvent offrir en plus des attributs fonctionnels des attributs spirituels, c'est-à-dire des promesses de transcendance de soi et de pratique du religieux en consommation (…) Le consommateur serait alors un être particulièrement spirituel en quête des valeurs du suprême et de l'absolu pour échapper à la pression du quotidien et de la routine. Pour vivre en harmonie, il a besoin de croyance absolue, de conviction pour ne pas dire de foi et de rite pour vivre et se réaliser. La recherche de ces buts terminaux par la marque démontre qu'elle peut développer une image culte si elle traite le processus de consommer comme une opportunité de pratiquer une religiosité séculière »[728].

Les marques de sport illustrent particulièrement bien cette « élévation » de la consommation à un niveau transcendant pour celui qui achète puis endosse le maillot, tee-shirt ou short d'un héros sportif. Benoît Heilbrunn pense la marque comme une « icône culturelle et religieuse » en ce qu'elle ne se réduit pas à une fonction de repère lors d'un achat mais qu'elle est « instance productrice de sens et donc d'idéologie (…) La marque renverrait alors à un ancrage religieux en reprenant et rationalisant l'idée d'une entité puissante et reliante qui donne du sens à nos existences. Le fait que certains consommateurs emploient un registre affectif pour parler de leur marque préférée et que leurs relations avec ces marques peuvent se comprendre comme l'extension ou le substitut symbolique de relations personnelles dans les sociétés matérialistes peut légitimement faire penser que ces relations sont de nature à nourrir (symboliquement du moins) le « soi vide » auquel prédispose l'abandon de la tradition et de la communauté dans la société contemporaine»[729].

Qu'un tee-shirt ou un objet technique acheté en grande surface fasse office d'objet sacré, qu'un logo soit assimilé à la marque du sacré pose les problèmes évoqués plus haut, de régulation à l'échelle de la société, de production de sens et de communication.

---

[727] *Ibid.*, p. 147.
[728] Khalla Saïd, « Le sacré comme nouvelle approche du consommateur postmoderne », *Management & Avenir*, 2004, n°2, pp. 65-81.
[729] Heilbrunn Benoît, *La marque*, Paris, PUF, 2007, pp. 124-125.

L'explosion des pages personnelles à la fin des années 90 et des interfaces de sociabilité comme Facebook dans les années 2000 ne cessent d'exposer le besoin de représentation de soi, de sa vie, autant de fragments, de mini-événements qui constituent la vie de chacun et considérés comme primordiaux.

Les « autobiographies » de Christian Boltanski, de Jean Le Gac ou Sophie Calle, de Roland Barthes par Roland Barthes en étaient les précurseurs.

Pierrick Sorin pratique l'*auto-filmage*. Il se met en scène dans des saynètes inspirées du quotidien. Dans *Réveils*, 1988, l'artiste se filme chaque matin au réveil : il est fatigué et répète qu'il devrait se coucher plus tôt. *L'incident du bol renversé*, 1993, montre une journée qui débute mal : le bol de chocolat du petit déjeuner est renversé sur un projet.

Au-delà de l'insignifiance de ces événements, de l'humour avec lequel ils sont traités, Pierrick Sorin porte un regard sans concession sur la valeur de l'objet d'art comme de toute activité humaine.

Sur son site l'artiste, dans son texte de présentation, « parle (ici) de lui-même à la troisième personne du singulier. Comme s'il était un autre, comme si de toute manière dire « je » ou faire appel à une voix extérieure à soi-même n'avait guère d'intérêt et d'importance »[730]. C'est aussi une façon de stigmatiser les nouveaux modes de communication, cette « prolifération relationnelle »[731] où les petits riens du quotidien, les moments d'intimité sont exposés et considérés au même titre que de hauts faits.

Les pans de vie étalés sur Facebook ou les pratiques artistiques mettant en avant l'esthétique de soi semblent aller de pair avec une dissolution du sujet, une identité en fragments et une déréalisation de la vie. Les objets, les photos, les mots mis en scène pour attester l'existence d'un individu particulier ne font que renforcer son indifférenciation. L'individu épouse les contours flous du groupe auxquels il appartient.

Loin d'exposer un individu dans son altérité, Facebook ou ces fausses biographies qui collent au quotidien, proposent des images de déjà-vu. Le paradoxe réside en ce qu'être soi implique d'être connecté. « Le « je suis » ne s'affirme plus dans la revendication d'une intériorité authentique et souveraine, mais dans la démultiplication des liens virtuels de soi avec les autres au travers de réseaux de socialisation toujours plus larges dans lesquels le sujet est tout à la fois acteur et consommateur »[732].

---

730 Sorin Pierrick, www.pierricksorin.com
731 Lipovetski Gilles, Serroy Jean, *L'écran global, Du cinéma au Smartphone*, Paris, Seuil, 2007, 2011, p. 11.
732 Lipovetski Gilles, Serroy Jean, *Ibid*.

Cette tendance à se raconter, en ligne, jusque dans les moindres détails de son existence va de pair avec l'affaiblissement d'institutions et de valeurs qui ne font plus référence pour l'individu. Les limites de l'intime en sont forcément déplacées. « A chacun revient le soin de fixer là où commence et là où finit ce qu'il entend par intimité et ce qui peut être révélé publiquement »[733].

L'art relationnel qui apparaît dans les années 90 tire son esthétique de cette nouvelle donne. L'art relationnel prend en compte les éléments qui paramètrent la société à ce moment à savoir la généralisation d'Internet, la multiplication des œuvres interactives et la part grandissante du loisir culturel.

« Dans un contexte sociétal où les relations interhumaines sont moins vécues directement que par l'entremise de leurs représentations, la question que pose Nicolas Bourriaud est de savoir s'il est possible pour l'art d'aujourd'hui de créer des rapports directs au monde alors qu'il est issu d'un domaine historiquement dévolu à leurs « représentations » »[734]. Les modalités du réseau vont être interrogées par les artistes de l'art relationnel et en quelque sorte, mises en pratique dans la vie. L'art relationnel met en avant la relation, la rencontre, la proximité, la présentation voire, ce qui semble faire le plus défaut, la présence. Aucune trace de transcendance dans cette forme d'art qui adhère au réel. Mais, dans les « autobiographies » de Boltanski ou de l' « ami » de Facebook, chacun peut se reconnaître.

L'art, dans ses aspects parfois crus, parfois insignifiants met en avant la déliquescence des frontières du privé et de l'intime. Le sacré étant défini par le collectif, la désacralisation de la société va de pair avec la perte du collectif, avec un individualisme croissant, et avec cette ouverture de l'intime au public. Ce point, celui d'une communauté de références, est déterminant. Il pose les bases d'un univers mythique au sens où l'entendait Roland Barthes, une mythologie du quotidien, qui crée un lien unificateur, fédérateur entre les membres d'une société.

La dissolution du sacré dans la société contemporaine est peut-être à envisager davantage comme un changement de point de vue que comme une réalité intrinsèque fondamentale. De même que la crise de l'art contemporain est à appréhender comme une crise du discours sur l'art plutôt que comme une crise de l'art lui-même, il semble que le sacré, s'il déserte certains lieux, réapparaît en d'autres.

Cette notion de sacré est à la base de toute société en ce qu'elle génère du lien et du sens. « Le sacré, c'est ce qui impose le sacrifice et le sacrilège. En d'autres

---

[733] *Ibid.*, p 15.

[734] Montiglio Yveline, « Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003), *Communication*, vol.24/1, 2005, http://communication.revue.org/418

termes, c'est ce que nous sacralisons ! Il n'existe pas en soi. Ce n'est pas un absolu intemporel et mystérieux qui nous surplombe ou nous englobe, mais un certain rapport, daté et localisé, entre une collectivité et des objets, des lieux ou des personnes. Comme si, pour dépasser l'éphémère et échapper à la mort, l'on avait besoin de certaines choses qui nous excèdent, nous précèdent et nous succèdent. Et c'est cela qui, telle une poutre maîtresse, fait tenir des ensembles organisés, des sociétés, des communautés. Le sacré, c'est un antidestin dont on ne peut se passer. Ce qui en fait, paradoxalement, notre indépassable destin… »[735]

Le sacré, d'une manière simplificatrice, a tendance à être assimilé à la religion. La religion est une forme qu'il endosse pour satisfaire ce besoin essentiel qu'est le sacré pour l'homme. Conscient de sa finitude, la nécessité de quelque chose qui le dépasse, sinon pour expliquer, du moins pour accepter sa condition humaine, s'impose. « Le sacré est mutant. Il grandit, décline et se déplace sans cesse »[736].

Si ce ne sont plus les lieux de culte qui rassemblent aujourd'hui, ce sont les musées, les stades voire les galeries marchandes. Cette notion de rassemblement est aussi inhérente à la notion de sacré. La difficulté réside en ce que « le sacré fait le bonheur des collectifs et le malheur des individus. Le problème est que les individus ont besoin d'un cadre collectif. A nous de négocier avec l'inévitable pour éviter le pire »[737] d'après Régis Debray qui dit aussi « pour pasticher Paul Valéry, deux choses menacent notre société : le sacré et le profane. Si tout est sacré, nous sommes congelés, si rien ne l'est, nous sommes liquéfiés. Tout est dans le dosage. La République savait y faire. Elle ne sait plus aujourd'hui. Chaque communauté a ses sacralités à elle : on ne partage plus »[738].

Plus que le manque de sacré, c'est le manque de cohésion et de partage qui semblent prédominer aujourd'hui. Le sacré, quelle que soit la forme qu'il prenne, est là. Ce qui fait défaut c'est la notion de communauté. Cette notion, galvaudée, ne signifie plus le rassemblement d'une majorité mue par les mêmes valeurs mais une pluralité de regroupements sans points communs.

L'art est une des modalités de rassemblement parmi d'autres. « La religion de la culture conserve son pouvoir de rassemblement. S'il paraît illusoire de compter sur elle pour cimenter une cohésion sociale sans construire, dans le même temps un projet politique, les phénomènes culturels, au-delà des productions artistiques et de leur diffusion, demeurent le lieu et le temps où peut s'élaborer une parole

[735] Lambron Marc, Debray Régis, « Que nous reste-t-il du sacré ? », *Le point.fr*, propos recueillis par Elisabeth Lévy et Christophe Ono-dit-Biot.
[736] *Id.*
[737] *Id.*
[738] *Id.*

commune. Le sacré, comme séparation d'avec le temps quotidien, a la capacité de produire de la participation et de la communion sensible »[739] .

L'art a « vocation à accueillir le sacré »[740] nous dit Marcel Gauchet. Nous avons vu la porosité entre le sacré et le profane. L'objet, dans sa pratique artistique complique encore la donne. Objet usuel érigé au rang d'art, il est à la fois un objet banal et un objet d'art. « Fais de ta vie une œuvre d'art », un des mots d'ordre de l'art moderne.

Christian Boltanski ou Sophie Calle jouent avec les concepts d'identité, de fiction, créant une sorte de mise en abyme qui rend aux objets, aux photos, aux mots, l'aura qui autrement ferait défaut. Ils posent, en utilisant les mêmes matériaux, en usant de la même insignifiance, les questions de fond sur la société dans laquelle nous vivons.

Daniel Spoerri avec ses *Détrompe-l'œil* nous donne à voir au-delà de l'apparence et du lieu commun. Il perturbe nos habitudes visuelles mais aussi culturelles. Il combine un tableau de facture classique illusionniste, un *chromo,* avec des objets qui le démystifient. Ainsi, *La douche*, 1962, montre une douche fixée sur fond de paysage de montagne où coule une rivière. La beauté du paysage est détrônée par le fait que l'usage de l'eau dans la société moderne se réduit à un bac de douche. Dans *Le nu blessé,* un nu à la sensualité tout académique a un véritable pansement, en haut de la cuisse. La douche comme le pansement détournent le sens du paysage ou du nu.

Daniel Spoerri perturbe encore l'ordre des choses et leur sens avec les *Pièges à mots.* Il joue avec les expressions toutes faites en les associant à une image qui en revêt littéralement le sens. *Ca crève les yeux* expose, dans un cadre, le moulage d'un visage d'homme, une paire de ciseaux plantés dans les yeux.

L'artiste nous permet de voir les objets, les mots, le monde sous un autre angle, dans toute leur acuité, sans le masque de la facilité et de la complaisance. Il donne à voir le dissimulé, le tu, l'invisible. L'objet sert de médiateur, il œuvre à nous faire appréhender la réalité et le réel. Ce faisant, il s'exhausse et perd en banalité ce qu'il gagne en transcendance. « Cherchant moins une compétition avec la réalité qu'une méthode de détournement et de métaphore, l'objet tire essentiellement sa pertinence de la charge d'utopie qu'il garde en réserve. Usant de l'énergie hautement transformatrice de l'imaginaire, il joue bien souvent le tour de n'être qu'un volume porteur d'une identité illusoire, mais en lutte contre l'illusion puisqu'il est réel. Cette aptitude à la contradiction lui permet de fausser l'axe de

[739] Caune Jean, op. cit, p. 16.
[740] Gauchet Marcel, *op. cit.*

désignation des apparences, d'user du non-sens, du calembour comme du néologismes formels, en associant ses entreprises à un travail sur le langage »[741].

« Fais de ta vie une œuvre d'art », « tout est art », « n'importe qui peut être artiste », ces mots d'ordre de l'art moderne qui ont été les mots d'ordre de nombreux artistes, sont à considérer comme autant d'utopies, celles-là mêmes qui ont nourri les avant-gardes du siècle. Il reste que « l'art contemporain se caractérise par son ouverture sur la société. Les cadres ont été brisés. Le social s'est engouffré dans l'art qui a désormais une présence nouvelle au monde »[742].

Une fois *l'Urinoir* entré au musée, objet fonctionnel parmi les plus triviaux, la brèche était ouverte à toutes les pratiques que d'aucuns jugent excessives, abjectes, scatologiques, synonymes de « n'importe quoi ».

Pourtant, ces manifestations, symboles et symptômes de l'époque, au-delà de leur caractère délibérément provocateur, parviennent à être érigées en œuvres d'art, à être validées en tant que tel, à être sacralisées avec le concours des instances légiférantes mises en avant dès le début du XXè siècle par Marcel Duchamp à savoir un objet de référence, un auteur qui choisit, nomme et signe l'objet, un regardeur qui répète l'énoncé « ceci est de l'art » et une institution. L'objet, ces étapes franchies, de profane devient sacré. L'*Urinoir* de Duchamp n'a-t-il pas été transformé en or par Sherrie Levine avec *Gold Fountain ?* De la *merde d'artiste* mise en boîte par Manzoni au *Piss Christ* de Serrano, du scatologique à l'eschatologique, il n'y aurait qu'un pas ?

Malgré l'aspect excessif et scabreux que peuvent revêtir certaines œuvres, certaines manifestations artistiques, il nous semble réducteur de n'envisager que quelques aspects prélevés dans une œuvre qui a d'autres facettes, réducteur aussi de ne pas chercher à saisir leur sens au-delà d'une apparence qui, volontairement, offusque. L'art contemporain colle-t-il de trop près à une vile réalité pour accéder et donner accès à des domaines transcendants de l'esprit, de la spiritualité ? Surtout « peut-on faire des œuvres qui ne soient pas « d'art »[743] ? » c'est-à-dire des œuvres réduites à l'état de simple objet, immanent et insignifiant ?

De même que la crise de l'art contemporain demandait à être envisagée non sous l'angle de l'art lui-même mais sous l'angle des discours sur l'art, la notion de désacralisation de la société semble devoir être envisagée autrement par le biais d'une re-sacralisation, par l'art notamment.

---

741 Tronche Anne, *op. cit.*, p. 188.
742 Gleizal Jean-Jacques, *L'art et le politique*, Paris, PUF, 1994, p. 6.
743 Duchamp Marcel, *op. cit.*

L'art du XXè siècle, religieux ou pas, a considéré essentielle la dimension spirituelle. Wassily Kandinsky écrit, en 1910, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* sorte de manifeste inspiré où la peinture est « nécessité intérieure »[744]. « L'œuvre d'art véritable naît de « l'artiste » --création mystérieuse, énigmatique, mystique. Elle se détache de lui, elle acquiert une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, le sujet vivant d'une existence réelle –un *être*. Elle n'est pas un phénomène fortuit qui apparaît indifféremment, ici ou là, dans le monde spirituel. Comme tout être vivant, elle est douée de puissances actives, sa force créatrice ne s'épuise pas. Elle vit, elle agit, elle participe à la création de l'atmosphère spirituelle »[745].

Maurice Denis élabore une œuvre chrétienne empreinte de mysticisme, Georges Rouault également. Henri Matisse crée des vitraux pour la chapelle du Rosaire à Vence ainsi que plus près de nous Pierre Soulages à Conques ou Jean-Pierre Raynaud à Noirlac. La peinture de Mark Rothko est empreinte de mysticisme et de religiosité.

Michel Journiac élabore une œuvre qui prend appui sur les notions chrétiennes d'eucharistie, de sacrifice et qui fait la part belle aux rituels. Dans la *Messe pour un corps*, sans doute la plus célèbre de ses performances, l'artiste fait communier le public avec du boudin réalisé avec son sang. En 1969, alors que le poids de la religion est encore important, cette parodie eucharistique associée à un acte de cannibalisme est percutante voire blasphématoire. Pour Michel Journiac, il n'en est rien : il considère le cannibalisme comme générateur de lien social et sa *Messe* comme archétype de la création. Que ce soit dans *Rituels du sang*, 1976, ou bien dans *Icônes des morts et du sang*, 1993, la référence au Christianisme est omniprésente. En 1956, Michel Journiac entre au séminaire. Il n'y trouve pas ce qu'il cherche. « Il y avait une religion avec péché : c'était le catholicisme du siècle dernier, celui des bourgeois ; et puis il y avait une autre religion qui était une alliance entre l'homme et le sacré, dans un corps d'homme, un corps humain, c'est cela qui m'intéressait »[746] et qu'il va transmettre au travers de ses œuvres insistant sur l'importance du corps. « On n'est pas du tout, avec le Christianisme, dans le domaine des idées platoniciennes. On est dans le domaine d'une incarnation, à travers une histoire qui se continue dans un être de chair et de sang. C'est le corps qui est fondamental »[747].

Cet aspect de l'œuvre ou plutôt de la pensée qui la sous-tend nous intéresse particulièrement en ce qu'il met en avant une notion du sacré qui, si elle est

---

[744] Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1969, p. 70.
[745] *Ibid.*, p.169.
[746] Dreyfus Charles, « Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social… », http://id.erudit.org/iderudit/45877ac/
[747] *Id.*

particulièrement représentée par la religion, peut l'être tout aussi bien par d'autres moyens. La religion met en relation avec le sacré mais d'autres expériences, celle du corps notamment en lequel s'incarnent les fondements constitutifs de l'homme, le désir et la quête d'absolu et de transcendance.

En 2008, l'exposition *Traces du Sacré* au Centre Pompidou explore les relations de l'art occidental à la spiritualité au XXe siècle, le rôle de l'artiste quand le lien de l'homme à Dieu se distend dans une société où règnent la consommation et le matérialisme. Le but de l'exposition n'est pas de montrer des œuvres d'art sacré mais de relever des traces du sacré dans la production artistique du siècle, traces qui donnent à penser que de nouvelles formes de spiritualité se font jour.

Si la relation au religieux donc au sacré est évidente dans certaines œuvres de Matisse, Germaine Richier ou Georges Rouault, il nous semble qu'une oeuvre d'art, quelle que soit son sujet ou sa facture, peut prétendre au sacré. Il lui est inhérent. En tant que support en lequel le sacré peut s'épanouir et sinon se donner à voir, faire sentir sa présence, d'autant plus que les religions jouent un rôle moindre. Car c'est de cela qu'il s'agit, d'une présence, d'une dimension, une expérience affective, émotionnelle qui s'éprouve dans une dialectique avec le profane, en laquelle cherche à s'accomplir la quête humaine fondamentale de sens et de vérité.

Nous avons vu le rôle de l'objet de consommation comme substitut du sacré. Un point commun s'esquisse dans la forme que prennent l'art et la consommation aujourd'hui. Gilles Lipovetski parle d'une société esthétisée où les objets de consommation, du vêtement de marque au siège design, ne sont plus vendus pour leur fonction mais en tant que concept. « On ne vend plus un produit mais une vision, un « concept », un style de vie associé à la marque (…) Moins il y a de valeur statutaire dans la consommation, plus s'accroît le pouvoir d'orientation de la valeur immatérielle des marques »[748].

Quant au confort il est avant tout psychologique. « C'est ainsi que le design de produits tend à devenir un design d'expériences sensibles »[749], une ambiance.

De même, aujourd'hui un marketing dit « expérientiel » est censé répondre aux attentes et désirs existentiels du consommateur. Le consommateur est immergé dans ce mode d'expériences consommatoires.

Les magasins M&M'S à Times Square, New York ou bien à Las Vegas, sont emblématiques de ce type de marketing. Plusieurs niveaux sont entièrement dévolus à la marque, le bonbon n'étant que l'alibi d'une foule de produits allant du

[748] Lipovetski Gilles, *op. cit.*, p. 50.
[749] *Ibid.*, p. 261.

gadget au vêtement. Le consommateur pénètre dans un univers où tout pousse à acheter, à consommer, de la douche de bonbons au chocolat au bonbon personnalisé au prénom du consommateur. Musique, attractions diverses, écrans, couleurs vives, le consommateur est enclavé dans « M&M'S World », le monde de M&M'S. « C'est un processus de sacralisation du profane qui se joue ici (…) Le simple produit ou service consommable est transformé jusqu'à lui donner une dimension sacrée. Le réenchantement du quotidien ne passerait pas uniquement par une succession de micro-plaisirs, de micro-gâteries que procurerait l'expérience de consommation, il consisterait plus fondamentalement en des tentatives d'immersion du consommateur dans des expériences lui permettant d'explorer de nouveaux sens à donner à sa vie »[750].

La notion d'écart, fondamentale dans l'appréhension du sacré, est ici totalement niée. Le consommateur est englouti, incorporé au processus consommatoire.

Yves Michaud parle d'un art à l'état gazeux. Il n'est souvent plus « objet » mais « installation » donc espace et plus « empire de l'esthétique » pèse sur la société, moins il y a d'art « si l'on entend par là ces objets précieux et rares, qui naguère étaient investis d'une *aura,* d'une auréole, de la qualité magique d'être des foyers de production d'expériences uniques, élevées et raffinées (…) L'art s'est volatilisé en *éther esthétique*, si l'on se rappelle que l'éther fut conçu par les physiciens et les philosophes après Newton comme ce milieu subtil qui imprègne tous les corps »[751].

Il y a une propension de la société tout entière à une espèce de désagrégation, de dilution. Plus de points d'ancrage forts, plus de perspective axiologique ni dans le récit ni dans l'horizon. Plutôt le fameux concept d'ambiance qui revient dans la dimension immersive de la consommation, du design, de l'art.

Davantage qu'une désacralisation, il semble que se réalise une sorte d'évaporation et, surtout, de dilution du sacré comme de l'art. Le sacré n'est plus assimilé à l'office dominical pas plus que l'art ne l'est au tableau accroché à la cimaise du musée des Beaux-Arts.

Le sacré, à l'image de ces mythologies quotidiennes que nous montrent les artistes ou des objets analysés par Roland Barthes, est à saisir dans les différents aspects que revêt la culture, au sens large du terme, les rayons du supermarché, la marque de vêtement de sport, le match de football et ses joueurs aussi bien que l'œuvre d'art qui, de son côté, peut prendre la forme d'un paysage réel investi par un artiste ou une expérience interactive.

---

[750] Carù Antonella, Cova Bernard, « Expériences de consommation et marketing expérientiel », *Revue française de gestion*, 2006/3, n°162, pp. 95-113.
[751] Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003, p. 9.

La culture fait le lien entre l'individu et le collectif. Elle « construit un monde commun formé par un sens qui se partage et se transmet »[752]. Quant à l'objet, il n'est jamais sacré en tant qu'objet. Il est sacré parce que l'homme le consacre. Mais profane n'est que l'autre versant de sacré. Antinomiques, les deux termes sont inséparables et n'ont de sens que l'un par rapport à l'autre.

Quand Marcel Duchamp déclare un objet manufacturé objet d'art, il est nécessaire qu'un regardeur accepte ledit objet comme étant de l'art puis que l'institution valide cet énoncé. Le corollaire, c'est qu'une fois en son sein, l'objet déclaré d'art va être vu par d'innombrables visiteurs. L'objet profane entre dans le temple de l'art et les visiteurs se rassemblent autour de cet objet qui devient sacré. Il semble que la consécration de l'objet soit le fait d'un rassemblement, d'une communion autour dudit objet. D'ailleurs, pour Marcel Duchamp, le ready-made est une « sorte de rendez-vous »[753].

L'objet évolue au cours du siècle. Dès 1913, produit en série, l'objet quotidien, objet profane peut devenir objet d'art, objet sacré, par énoncé de l'artiste. Un demi-siècle plus tard, la société de consommation va sacraliser l'objet de consommation courante, certains du moins, via le discours fait autour de l'objet par les mass-medias et la publicité. L'objet acquiert une valeur sans rapport direct avec sa réalité d'objet. Il est objet-signe. Objet d'art ou objet utilitaire, « séparés de la pensée, les objets n'ont aucun sens »[754]. En effet, en l'objet, étymologiquement, ce qui est posé devant, s'objective la pensée. Mais il est aussi à noter que si l'homme aime à croire qu'il domine le monde qui l'entoure grâce à sa pensée, cette pensée ne reste pas pure pensée mais est généralement transmise à un objet qui lui donne corps. De la pensée à l'objet, de l'objet à la pensée, les va-et-vient sont incessants et véhiculent une histoire et donc une mémoire.

Cet objet, banal ou artistique, évolue. Il change, se transforme, tend à disparaître mais toujours il ressurgit, ailleurs, autrement, en tant qu'objet de communication. Plus l'objet d'art est réduit à pas grand-chose, une roue de bicyclette, un carré blanc sur fond blanc ou un concept, plus le discours s'accroît. Ce faisant, cet objet nous donne quelque chose à voir, quelque chose d'irréductible, une essence, ce que l'homme dépose en lui de fondamentalement humain.

Jean Baudrillard conclut La société de consommation avec ces mots : « Nous voici (…) pris au piège de l'Objet et de sa plénitude apparente. Or, nous savons que l'Objet n'est rien, et que derrière lui se noue le vide des relations humaines, le

752 Caune Jean, *op. cit.*, p. 46.
753 Duchamp Marcel, *op. cit.*
754 Jouffroy Alain, *Objecteurs Artmakers*, Nantes, Joca Seria, 2000, p. 12.

dessin en creux de l'immense mobilisation de forces productives et sociales qui viennent s'y réifier »[755].

L'objet, qu'il soit d'art ou pas, est le réceptacle de ce qui constitue l'homme, sa pensée, ses désirs, ce qu'il sait de lui-même aussi bien que ce qu'il ignore. C'est là sans doute que le sacré se loge. Non dans les sphères célestes, il n'est pas besoin de lever les yeux vers la lumière pour saisir sa transcendance, plutôt à l'intérieur, profondément enfoui, dans un recoin obscur. Régis Debray dans son « théorème d'incomplétude » avance que l'homme a besoin pour exister d'une transcendance fondatrice, verticale, mais « il lui faut encore, horizontalement ou sphériquement, un double qu'il fantasme sur le mode d'une enveloppe, depuis la nidification fœtale » c'est-à-dire que « les objets auxquels nous nous accouplons préférentiellement (maisons, voitures ou aujourd'hui ordinateurs) deviennent virtuellement nos jumeaux ontologiques, nos compléments narcissiques »[756].

« Les objets permettent à la conscience de prendre la mesure de ses pouvoirs et, au lieu de nous isoler davantage, comme l'art le fait trop souvent, contribuent à renforcer notre contact mental avec le monde. L'infini peut être saisi ici, maintenant, devant tout objet, comme en nous-mêmes (…) Nous n'avons plus besoin de chercher ailleurs « l'infini sous-jacent à tout ».

Mais il appartient maintenant au spectateur d'exiger de lui-même un élan plus généreux que celui qu'il consent à l'égard de la plupart des œuvres : il doit vérifier dans sa propre vie la perception nouvelle de l'objet à laquelle certaines œuvres l'auront incité. L'art, en ce sens, n'est qu'un relais, un lieu de passage entre plusieurs révélations »[757].

Entre matérialisation et dématérialisation, entre moins de matière et plus de discours, cet objet, au long du siècle, quelle que soit la forme qu'il prenne ou ne prenne pas, porte en lui une espèce d'absolu. Qui n'a rien à voir avec la religion mais qui touche au sacré car insaisissable, mystérieux et transcendant. Peut-être une sorte d'objet perdu que l'homme cherche encore et cherchera longtemps et qui a à voir avec le sujet et par conséquent avec le manque et le désir qui lui sont constitutifs. Une sorte d'objet originaire. Une sorte de mythe.

---

[755] Baudrillard Jean, *op. cit.*, p. 316.
[756] Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 116-117.
[757] Jouffroy Alain, *Ibid.*, p. 51.

CONCLUSION

Nous avons envisagé l'objet sur un siècle, de 1913 à 2013.

Durant cette période, l'objet prend une importance, quantitative et qualitative, tout à fait nouvelle. Jusqu'alors fabriqué artisanalement, l'objet est assimilé à une fonction. Il aide l'homme en le prolongeant, en augmentant sa force et son impact sur la nature. Il ne suscite pas une surenchère d'objets, à la différence de l'objet industriel produit en série qui répond aussi à un besoin mais autoalimente un besoin toujours accru d'objets plus nouveaux et plus performants.

L'entrée dans l'ère industrielle bouleverse le rapport à l'objet qui envahit et la vie quotidienne et le champ de l'art. Simultanément, le réseau de communications s'étend, nécessaire à une société industrielle en plein essor.

Les Expositions Universelles et les grands magasins sont emblématiques de la nouvelle culture de l'objet et révélateurs de la société dans laquelle ils prennent place.

Dans les années soixante, la société de consommation pousse à l'extrême ce qui était en germe dès le début du siècle : la multiplication d'objets et l'importance des médias. De cette abondance d'objets découle une abondance de services notamment via l'informatique, faisant de la société de consommation une société de communication et de l'objet un objet de communication.

Nous avons envisagé l'objet dans les perspectives esthétique, sociale et institutionnelle. Ces trois aspects nous ont permis d'approcher ce qui en l'objet fascine et qui tient de ses caractéristiques constitutives paradoxales : son apparente simplicité et son indéniable complexité.

Sa simplicité est telle que de l'objet quotidien, à brûle-pourpoint, il n'y a pas grand-chose à dire. Il est là, évidemment là. Pourtant, il suffit de s'y arrêter ou mieux encore de voir ce même objet ayant transcendé son statut utilitaire et devenir objet d'art pour saisir, intuitivement, tout ce qu'il recèle de mystérieux, d'insaisissable et d'indicible.

Cet objet est fonctionnel, utile, décoratif parfois, objet d'art plus rarement, et en lui se fixe quelque chose du sujet qui l'utilise, le regarde, le crée, quelque chose de mystérieux, d'insaisissable et d'indicible.

L'objet sert l'homme. L'objet complète l'homme. L'objet augmente l'homme. Il parle de l'homme. Qu'il soit objet quotidien que l'on ne voit plus tant il est là, dans son évidente utilité, qu'il soit objet d'art transcendant fonctionnalisme et utilitarisme, l'objet est médiateur entre l'homme et le monde qui l'entoure mais aussi « médiateur de soi à soi »[758].

L'objet en prolongeant l'homme lui permet d'agir sur son environnement. Il génère également ces émotions, ces sentiments qui habitent et constituent l'homme. L'objet est un point de nouage des relations humaines notamment les objets techniques.

---

[758] Blandin Bernard, *Des hommes et des objets, esquisses pour une sociologie avec des objets*, Thèse de doctorat, 2001, p. 13.

L'objet en ce qu'il est « matérialisation des liens sociaux »[759] est au centre des préoccupations humaines. Quelle que soit la forme qu'il prenne, il entérine à la fois l'altérité absolue, « l'appellation « objet » renvoie (…) d'elle-même, au sujet : l'objet est posé en face du sujet, par et pour lui, comme un adjuvant ou un secours »[760] et l'interaction de l'objet au sujet et du sujet à l'objet.

De 1913 à 2013, l'objet évolue. Il change, se transforme, tend à disparaître mais toujours il ressurgit ailleurs, autrement, en tant qu'objet bien réel et concret ou en tant qu'objet de communication. Nous avons souhaité montrer dans ce travail que lorsque l'objet en trois dimensions tend à disparaître, il revient sous forme de discours, de partage, de communication. Ce faisant, l'objet nous donne à voir quelque chose d'irréductible, ce que l'homme dépose en lui de fondamentalement humain.

Les trois parties, esthétique, sociologique et institutionnelle, sont elles-mêmes divisées en trois chapitres.

Dans la **première partie**, l'objet est considéré sous un angle esthétique comme point de butée de la communication humaine, source de controverses.

Les trois chapitres qui la composent s'essaient d'abord à définir, nous préférons dire cerner l'objet, et nous avons posé la question : **De quel objet s'agit-il ?** afin de saisir cet objet qui se dérobe à la taxinomie, au classement et à toute tentative de classification. L'objet dont nous avons parlé est l'objet quotidien manufacturé, dans la société ou dans l'art. Selon qu'il est objet quotidien ou objet d'art, et bien que sa forme ne varie pas, ou peu, le sens qu'il revêt diffère de même que la façon dont il est appréhendé et, bien sûr, exposé.

L'objet esthétique est ensuite appréhendé par le biais de la controverse.

En effet, deux approches antagonistes sont étudiées. La première, illustrée par les écrits des détracteurs de l'art contemporain que sont Jean Clair et Jean-Philippe Domecq s'intitule **Du grand n'importe quoi**. L'objet, alors symbole de tout un pan de la création jugé inepte et décadent, est au cœur du débat.

Ces prises de position sont confrontées à celles de Pierre Restany, fondateur du Nouveau Réalisme, et d'Alain Jouffroy, des Objecteurs puis des Artmakers, qui donnent à voir l'objet en tant que support magnifique à la pensée et à l'art.

Opposer ces deux façons de considérer l'objet dans la pratique artistique nous a permis de mettre au jour ce qui sous-tend des débats souvent houleux et toujours passionnés. En effet, la pratique artistique de l'objet est devenue, en un siècle, une pratique à part entière. Bien que courante, elle ne s'est pas pour autant banalisée car est toujours source de conflits, d'interrogations et de surprises et se situe dans un entre-deux, un écart subtil entre le mot et la chose.

La pratique artistique de l'objet joue du pouvoir du langage comme de ses lacunes. Elle rend perceptible, palpable même, l'écart entre le mot et la chose.

---

759 Blandin Bernard, *Ibid.*, p. 18.

760 Dagognet François, *Eloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, Vrin, Paris, 1989, p. 20.

En se situant dans ce territoire intermédiaire, dans cet écart à la fois infime et infini, la pratique artistique de l'objet se pose comme valeur paradigmatique de la communication humaine.

L'objet quotidien, si quotidien qu'il en devient invisible dans la vie de tous les jours continue à agacer, questionner et surprendre dans le contexte artistique. Cela tient au paradoxe que recèle l'objet, son apparente simplicité liée à son indéniable complexité mais aussi au fait que l'objet prend place dans une époque donnée et nous en communique la teneur. De plus, une part de l'objet a à voir avec le sujet. Cette part est plus obscure, et se laisse difficilement cibler. Elle est néanmoins un élément constitutif de l'objet.

La pratique artistique de l'objet se situe dans l'histoire de l'art comme point de rupture avec ce qui précède et comme point de départ du moderne puis du contemporain. L'irruption de l'objet manufacturé banal dans le champ artistique marque en tous les cas un point de non retour. Plus jamais l'art ne pourra être pensé comme avant.

Dans le même temps, sous une forme différente mais tout aussi transgressive, l'art abstrait provoque des réactions et des bouleversements similaires.

Dans les deux cas, que nous mettons en regard, l'histoire de l'art se voit confrontée à un moins d'objet : le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch ou l'objet banal tel le *Porte-bouteilles* ou trivial tel l'*Urinoir* de Duchamp. Et ce moins d'objet, dans l'abstraction comme dans la pratique artistique de l'objet, va tendre à un plus de discours.

Moins l'objet semble « parlant » plus la communication sur et autour de lui est importante. L'objet quotidien élevé au rang d'art rompt totalement avec la tradition. Il est le **pavé dans la mare** dont nous parlons dans le troisième chapitre de notre première partie. Ce n'est pas tant qu'il soit objet qui importe que le fait qu'à partir de là, l'art doit être envisagé autrement. Dans sa conception par l'artiste mais aussi dans sa réception par le spectateur, dans son exposition par l'institution. Mais aussi dans la façon de l'historien d'art, du critique ou du philosophe d'en parler, d'en discourir, d'en communiquer l'expérience.

L'objet est le lieu de toutes les transgressions, par rapport à la tradition, à l'authenticité, aux critères de goût, dans les limites de l'art et du non-art, du privé et du public, de l'éthique et de l'esthétique. Ce que l'on appelle la crise de l'art contemporain survient à un moment de désenchantement esthétique, social et politique. Et l'objet qui ne demande aucun savoir-faire technique ou artistique, sur lequel l'artiste intervient peu voire pas, l'objet qui ne vise plus le Beau, est taxé de « n'importe quoi ». Il semble ne rien transcender et plonger l'artiste dans une redite stérile, le spectateur dans une pitoyable immanence. La distance qui était de rigueur entre le spectateur et l'œuvre est abolie.

La crise de la représentation, sensible à divers degrés dans la société, induit une crise esthétique qui s'assortit d'une crise du discours sur l'art due au pluralisme des discours sur l'art qui rend la communication difficile voire impossible, due également à la perte de sens du concept d'art et des critères traditionnellement utilisés pour le définir.

Dans le même temps, l'art se mondialise et cette crise de l'art va de pair avec la forte implication de l'Etat français dans la création contemporaine qui tend à générer une production académique.

Il apparaît que la crise de l'art est un enchevêtrement de crises, esthétique, systémique, crise des concepts qui disent l'art et l'objet les met en évidence. L'objet, selon le concept de trivialité élaboré par Yves Jeanneret, est à la croisée des chemins. Il transmet du sens à celui qui le contemple et en parle comme aux lieux et temps en lesquels il prend place.

L'objet d'art est l'objet transcendant par excellence. Nous avons, pour notre part traité de l'objet objet d'art c'est-à-dire l'objet quotidien élevé au rang d'art. D'où le brouillage de repères et de frontières. Pourtant cet objet, transformé, transmuté, conserve au premier abord les caractéristiques propres à l'objet quotidien tout en les dépassant et nous les donnant à voir avec davantage d'acuité. Une sorte d'essence de l'objet. Un symbole. Dans le sens où en cet objet se matérialisent les liens sociaux qui l'ont fait accéder à ce statut-là, à cette place-là donnant à voir ce qui le constitue, l'aspect, la forme, la matière, la fonction, mais aussi le travail de l'artiste, la conception, le jeu social, l'acceptation institutionnelle. Cet objet est exposé et, en ce sens, soumis à des dispositifs communicationnels qui tout à la fois montrent le sens qu'il revêt et en génèrent. La relation à l'objet d'art est sans cesse mouvante. Un sens lui est donné par son auteur, lequel est modifié, accru, orienté par le dispositif d'exposition, par les discours autour de cet objet, du critique, de l'historien d'art ou du public. Plus l'objet se réduit, plus le discours tissé autour est important.

De cette première partie, nous concluons que l'objet donne à voir. Au gré de chacun. Le monde environnant, celui dans lequel nous vivons. Mais aussi nous-mêmes. Le tout sans complaisance.

L'objet n'est pas un filtre. Plutôt un miroir grossissant. Voire un leurre car il ne donne pas à voir ce qu'il semble montrer.

Nous pensons là à *La condition humaine*, 1935, de Magritte. Cette toile représente un tableau de paysage sur un chevalet placé devant une fenêtre cachant le paysage censé être peint sur la toile. Le cadre du tableau dans le tableau empiète sur le rideau de la fenêtre, lequel arrête le regard sur l'extérieur et accentue l'ambiguïté de l'œuvre de Magritte qui prétend montrer ce qu'en réalité elle dissimule.

Pour Jacques Lacan, « l'œuvre d'art tenterait de retrouver dans le Réel quelque chose qui serait à la fois de la production artistique cachée et montrée, et ce en élevant l'objet à la dignité de la Chose »[761], la Chose étant « un objet qui manque fondamentalement au sujet, en quelque sorte ce qui lui est toujours inconnu, irreprésentable autrement que comme un objet toujours perdu »[762].

---

[761] Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, textes établis par Jacques-Alain Miller, Le Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, p. 133.

[762] Desplechin François, *Magritte,* http://af.bibliotherapie.free.fr/Article%20Magritte.htm

Ce que nous posions en problématique de recherche lorsque nous parlions de cet objet qui nous donne à voir quelque chose, quelque chose d'irréductible, ce que l'homme dépose en lui de fondamentalement humain.

Entre matérialisation et dématérialisation, entre moins de matière et plus de discours, nous avons souhaité montrer que cet objet, au long du siècle, quelle que soit la forme qu'il prenne, ou ne prenne pas, porte en lui une espèce d'absolu. Une sorte d'objet perdu que l'homme cherche encore et cherchera toujours et qui a à voir avec le sujet et par conséquent avec le manque et le désir qui lui sont constitutifs. Une sorte d'objet toujours originaire.

Dans une **seconde partie**, **l'objet, interface entre soi et les autres** rend compte de l'évolution de la société entre 1913 et 2013.

Un quatrième chapitre intitulé **Des Expositions Universelles à l'objet en série,** traite du nouveau statut acquis par l'objet dans le contexte de mercantilisation qui va conduire de l'objet fabriqué en vue de satisfaire le plus grand nombre à l'objet personnalisable et sur-mesure. Le téléphone, objet emblématique tout au long de la période envisagée, début du XXè siècle dans le désir de développement des réseaux de communication, début du XXIè siècle, en tant qu'objet multifonctionnel auquel l'individu est connecté en permanence ou presque, le téléphone nous a servi d'objet d'étude et a étayé notre propos.

Le design joue son rôle dans ce processus. Un cinquième chapitre, **De l'objet en série au design**, aborde l'objet sous un angle différent de celui vu précédemment. En effet, l'objet design envisage l'objet non plus de manière quantitative mais qualitative. Il le pense en tant que relation singulière à l'individu qui l'utilise dans un contexte donné. Ce n'est plus de la masse dont il s'agit mais de l'être humain, dans ce qu'il a d'unique. Bien sûr, le Marché est un paramètre avec lequel le designer doit compter, sans pour autant le servir au sens littéral du terme.

Jouant à la croisée de l'art et de la technique, se mêlant à l'Histoire et au politique, le design est dans une situation qui n'est pas toujours claire. Il penche du côté de l'art en tentant de rendre la vie plus belle, du côté de la technique pour mener à bien ses projets et du côté du politique pour conserver un esprit critique, dénonçant ce qui doit l'être, dans le cadre de la réalisation d'un projet. Du côté du dessin et du dessein, « il s'inscrit dans une dialectique entre idée et matière »[763].

Nous avons esquissé une histoire du design afin de saisir l'évolution de l'objet quotidien sur le siècle, évolution qui nous parle et de l'objet lui-même et de l'époque en laquelle il voit le jour. Nous avons vu comment l'objet de consommation va tendre à devenir objet de communication et comment « la dimension du processus (qui) prend le dessus »[764] au début du XXIè siècle

L'objet sur lequel nous nous sommes appuyés, le téléphone, enregistre les changements de l'objet au cours du siècle. D'objet volumineux destiné à transmettre

---

[763] Bony Anne, *Le design*, Paris, Larousse, 2004, p. 3.

[764] Darras Bernard, Belkhamsa Sara, *Objets & Communication*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 60.

la voix humaine à distance, il est devenu hyper léger, plat, tient dans la main, se glisse dans la poche, et surtout est devenu multifonctionnel, la transmission de la voix étant une fonction très secondaire.

L'objet, quotidien ou technique, évolue d'un moins de forme à un plus de bien-être, de communication. Il diffuse l'air du temps. L'objet, en tant qu'outil, est toujours là pour aider l'homme mais il est essentiel qu'il génère une ambiance. Les publicités le montrent : l'objet véhicule tout un concept d'existence, un mode de vie. Il en est de même dans le domaine de l'art. Yves Michaud parle d'un art à l'état gazeux.

Cette évolution rend compte de ce qu'Hannah Arendt nomme « l'avènement du social » et la dissolution des frontières des sphères privée et publique.

Et de l'objet, c'est au corps que nous sommes passés, dans un sixième chapitre intitulé **Du collectif à la sphère privée. La question du corps**, ce corps prolongé par l'objet, lequel objet ne peut être pensé sans ce corps qui l'utilise, ce corps qui hante les artistes comme les designers.

« Le corps est le premier et le plus naturel objet technique, et, en même temps moyen technique de l'homme » écrit Marcel Mauss dans *Les techniques du corps*, en 1934. Ce à quoi François Dagognet ajoute : « le sujet se loge en lui »[765].

Le corps est à la fois objet et sujet. Il est ce par quoi l'homme se présente à l'autre et lieu où le sujet s'invente. Il est corps biologique et corps social. Le corps compose avec ce qui relève de l'extériorité et ce qui relève de l'intériorité. Il est à l'origine de tout un réseau de relations.

Quand l'objet tend à disparaître au profit des services qu'il offre, la question du corps du sujet apparaît patente.

Après les espoirs placés en la société de consommation et déçus par le fait que la possession d'objets ne conduit pas nécessairement au bonheur, le corps « premier objet technique »[766] devient une valeur refuge. D'autant que via Internet et les espaces virtuels immersifs, il peut multiplier les expériences voire les identités.

Les frontières du public et du privé se font poreuses, de même que celles qui séparent les différentes disciplines. Nous l'avons vu, l'art, la science, la technique, la médecine se mêlent et interagissent souvent.

Dans la **troisième partie**, **L'objet : le cadre et le territoire, évolution des structures qui légitiment l'objet profane dans l'espace public**, l'objet, dans sa pratique artistique, est appréhendé par le biais de l'institution qui l'accueille dans ou hors ses murs.

---

[765] Dagognet François, *Le corps*, Paris, PUF, 1992, 2008, p. 177.
[766] Mauss Marcel, Les techniques du corps, 1934, http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index-htlml

La question de ces structures est essentielle car inhérente à l'art de ce siècle qui va de 1913 à 2013. C'est la question que pose le premier ready-made de Marcel Duchamp en 1913, celle du rôle de l'institution, instance capitale de légitimation de l'œuvre, cette dernière étant de surcroît un banal objet manufacturé.

Nous avons traité de l'objet d'art dans **le cadre** du musée ou de l'institution puis de ce même objet **hors cadre**, rassemblé sous le terme générique d'art contextuel, à savoir un art qui prend place hors des murs et des cimaises du musée, dans la rue, le paysage, dans un temps événementiel. De fait, nous avons montré que la dialectique cadre/hors cadre inhérente à la problématique de l'art de ce siècle ne change en fin de compte pas grand-chose à la nécessité pour l'objet d'art d'être accepté par l'institution qui l'accueille dans ou hors ses murs. La liberté de l'artiste n'est pas plus grande dehors que dedans. Le cadre n'est pas plus coercitif que le hors cadre. Les années soixante, moment où les musées se modernisent et où l'art contemporain commence à y être exposé voient, dans le même temps, une multitude d'événements, de performances se dérouler hors les murs. Pourtant l'existence de l'œuvre en tant que telle passe par cette caution institutionnelle-là et que l'objet soit exposé à l'intérieur ou à l'extérieur n'est qu'une modalité d'exposition, donc d'existence possible, un choix. Les artistes s'en rendent vite compte.

Dès la fin du XXe siècle, le lieu d'exposition devient espace scénographique pour accueillir les œuvres. Des cimaises remplies de tableaux bord à bord du début du XXe siècle, un glissement s'est opéré qui fait de l'espace d'exposition un espace essentiel voire consubstantiel à l'œuvre, lequel espace prend parfois, nous l'avons vu, le pas sur les œuvres elles-mêmes. Le souci de communiquer l'œuvre, de lui insuffler un plus de sens devient la gageure des commissaires d'expositions.

« La scénographie d'exposition peut (aussi) être considérée comme une forme de médiation »[767]. L'évolution voit donc le cadre de coercitif devenir acteur essentiel de l'œuvre et de la production de sens. L'œuvre qui tend à se dérober en tant qu'objet matériel, nécessite, de fait, plus de discours et d 'inscription au sein d'un dispositif médiatique, lequel prend généralement place dans un cadre institutionnel.

Devenue consubstantielle à l'œuvre, la question de la médiation, de périphérique est devenue centrale. De nouvelles attitudes, de nouvelles façons de penser l'exposition en découlent. Cette médiation est devenue elle-même création.

Quant au **hors cadre**, huitième chapitre de la troisième partie, une fois passée la transgression des années soixante, ses enjeux sont similaires à ceux du cadre. La pertinence d'un travail artistique ne dépend pas du cadre ou du hors cadre mais de la prise en compte de cette dialectique du dedans/dehors, point essentiel de l'art moderne puis contemporain. Dedans ou dehors, ce qui s'expose est ce qui est accepté par l'institution donc par le cadre, le cadre étant ce qui polarise la création.

Le titre de cette dernière partie qui traite du rôle de l'institution dans l'exposition et la communication de l'œuvre, annonce l'acception dans laquelle est prise l'objet. Il s'agit de l'objet profane. En choisissant délibérément ce titre, il était évident que

[767] Ceva Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », Les médiations de l'art, Cultures et musées n°3 , Elisabeth Caillet et Yves Jacobi (dir.), Arles, Actes Sud, 2004, p. 87.

qualifier l'objet de profane impliquait l'appréhension de son pendant, le sacré, l'un n'ayant de sens que par rapport à l'autre.

Nous avons jusqu'ici opposé l'objet quotidien à l'objet d'art, opposant en quelque sorte l'immanence à la transcendance. Cet objet banal élevé au rang d'art prend valeur transcendante voire sacrée. La *roue de bicyclette* entre au musée. De 1913 à 2013, la société se sécularise. L'objet dont nous avons parlé est l'objet manufacturé banal érigé au rang d'art. L'objet élevé au rang d'art donc objet d'art peut revêtir un caractère sacré. Là encore, le brouillage tenant au fait que l'objet d'art est objet quotidien complique les choses, d'autant que l'objet tend à se dématérialiser, se faire discours ou numérique, que le cadre va lui aussi vers une dissolution et une porosité entre l'intérieur et l'extérieur, que le sacré prend des formes sans transcendance aucune et se dilue dans les pratiques consommatoires contemporaines.

Nous avons cherché à montrer que cet objet quotidien élevé au rang d'art a subi la « transfiguration du banal » dont parle Arthur Danto, c'est-à-dire une intentionnalité qui transforme l'objet en œuvre et par là accède au domaine transcendant, sacré de l'art.

Le décalage mis en exergue par l'objet quotidien devenu objet d'art est similaire à l'écart entre l'objet sacré religieux et l'objet d 'art qui tend à s'y substituer dans une société qui s'est sécularisée tout au long du siècle. De même que l'objet tend à disparaître au profit d'un plus de communication, le sacré, s'il déserte les lieux de culte d'une religion qui n'a plus guère d'adeptes, le sacré réapparaît ailleurs, autrement.

Le sacré, défini comme dimension fondamentalement humaine, nécessité d'élévation d'une condition qui autrement ne serait qu'animale, lieu d'une transcendance, le sacré peut revêtir des aspects divers. En ce sens, les musées semblent, à la fin de la période qui nous intéresse, prendre le pas sur les églises et autres lieux de culte.

Tout au long du siècle, l'objet se dématérialise, tend à disparaître, se numérise et réapparaît ailleurs sous forme de discours ou objet de communication. S'il médiatise les relations au monde et à soi, l'objet dans ses multiples formes, dans son altérité, parle du sujet. Que ce soit l'objet choisi pour l'artiste pour exprimer ce qu'il pense, ressent, critique, la tasse dans laquelle je bois et qui me vient de ma grand-mère décédée ou le téléphone qui me sert à communiquer avec un ami loin d'ici, l'objet parle d'où il vient, de toutes les histoires qui l'ont « fabriqué », il parle au et du sujet qui le contemple au musée, au et du sujet qui boit dans cette tasse à souvenirs, au et du sujet qui utilise le téléphone. L'environnement dans lequel s'inscrit l'objet, lieu d'habitation, musée ou objet d'art hors le cadre du musée, espace public ou privé, l'environnement confère un voire des sens supplémentaires à l'objet.

Dans l'émission culturelle de France 2, *Des mots de minuit*, fort malheureusement supprimée en Juin 2013, Philippe Lefait, l'animateur, avait pour habitude de demander à ses invités d'apporter avec eux un objet et d'en parler. Un objet qui leur était cher. Un objet qui les représentait tout particulièrement. Un objet qui leur était indispensable. Au choix de chacun. Au gré de son tempérament. De son humeur. De son envie. Toujours est-il qu'à chaque fois, quelle que soit la raison pour laquelle tel objet a été choisi au détriment d'un, de mille autres, à chaque fois, le choix de l'objet et l'objet lui-même sont supports de discours et ces discours parlent de l'homme. De sa relation particulière à l'objet, de ce qu'elle contient d'affectif, de la petite et de la

grande Histoire. Et finalement, peu importe l'objet. C'est le discours qu'il fait naître, la façon qu'il a de changer l'ordre des choses quand il vient au monde, concrètement ou numériquement, c'est ce qu'il donne à voir et surtout ce qu'il maintient caché, ce qu'il conserve de secret qui importent.

Voici ce qu'écrit Marcel Proust dans *Le Temps Retrouvé,* volume qui clôt *A la recherche du temps perdu.* « Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles. Cette chimère deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa sensibilité. Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement (mais il est bien plus grand), une chose que nous avons regardé autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. C'est que les choses (…), sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations, ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlant indissolublement à elles. »[768]

Le temps retrouvé, publié de manière posthume en 1927, se situe dans les années qui voient naître l'objet que nous avons étudié, objet quotidien érigé au rang d'art et objet de consommation, ainsi qu'un engouement pour la psychanalyse. L 'objet dont nous parle Proust est aussi et surtout cet objet en lequel le sujet se reconnaît mais aussi se perd car quelque chose en lui échappe, de l'ordre de l'inconscient, un intime essentiel qui ne se laisse ni capter ni dire. Proust pose la notion d'immatérialité, non dans l'acception dans laquelle nous l'avons entendue, mais dans un sens plus général qui néanmoins l'englobe. L'immatérialité est ici synonyme d'un passage de l'objet dans sa définition première, ce qui est posé devant, à une sorte d'incorporation de l'objet de laquelle découle ce qui constitue le sujet, à savoir les souvenirs, les sensations et sentiments, tout ce magma indéfini qui nous constitue tout en nous échappant au moins partiellement.

Le geste initiateur de Marcel Duchamp, lorsqu'il introduit l'objet manufacturé dans la sacro-sainte enceinte muséale, a dérangé et dérange toujours. Car il a fait d'un objet trivial un objet d'art. Car il a mis à nu ce qui sous-tend l'accession de l'objet, et de surcroît l'objet quotidien, au musée, le faisant accéder à un statut supérieur. Car il a mis en évidence l'importance de la fonction langagière, du pouvoir énonciateur en déclarant « Ceci est de l'art ».

Le ready-made *A bruit secret*, 1916, « consiste en une pelote de ficelle serrée entre deux plaques de laiton jointes par quatre longues vis sur lesquelles sont gravées des inscriptions en français et en anglais où manquent volontairement des lettres. Arensberg (collectionneur et mécène, ami de Duchamp) plaça dans la pelote, après avoir dévissé les deux plaques, un petit objet inconnu, et les revissa. « Je n'ai jamais su ce que c'était. Le bruit était secret pour moi… » dira Duchamp »[769].

---

[768] Proust Marcel, *Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu, tome VIII*, Paris, Gallimard, 1954, p. 244.
[769] Cabanne Pierre, *Duchamp & Cie*, Terrail, Paris, 1996, p. 106.

Quelle que soit la forme que prenne, ou ne prenne pas, l'objet, qu'il soit objet, objet d'art objet banal érigé au rang d'art, ce bruit secret toujours résonne, qui confère à l'objet, sous une apparente simplicité, une dimension cachée.

Marcel Duchamp l'avait bien compris, lui dont les objets sont depuis plus d'un siècle des objets de discours incroyables et des objets incroyables de discours.

BIBLIOGRAPHIE

Abadie Daniel, « Le Nouveau Réalisme », *25 ans d'art en France*, *1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 101-102.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008.

Agamben, Giorgio, « Dans le monde d'Odradek, œuvre d'art et marchandise », *Stanze*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, « Petite bibliothèque », 1998, pp. 63-104.

Anderson Chris, *Makers, la nouvelle révolution industrielle*, éditions Pearson, 2012.

Andrieu Bernard, *Le corps*, Paris, édition CNRS, 2006, p. 48.

Apollinaire Guillaume, *Les peintres cubistes*, Paris, Herman, 1965, 1980, p. 72.

Appadurai Arjun, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1988.

Ardenne Paul, « Art (l'art et son objet)- Création contemporaine», *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-creation-contemporaine/

Ardenne Paul, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, édition Calmann-Lévy, 1961, 1983.

Attali Jacques, *Histoires du temps*, Paris, Fayard, 1982.

Augé Marc, « Entretien », *Le Monde*, 5 Novembre 1991.

Auster Paul, *La trilogie new-yorkaise*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 113.

Baquié Richard, *Richard Baquié, 1952-1996, Rétrospective*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, mac Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 1997.

Baron Denis, *La chair mutante : fabrique d'un post-humain*, Paris, édition Dis voir, 2008.

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Baudrillard Jean, « Comme si la masse devenue objet prenait sa revanche sur le monde des objets », entretien avec Jean Baudrillard, www.territoire3.org/baudrillard.html

Baudrillard Jean, « Langages de masse », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/langages-de-masse/

Baudrillard Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 Mai 1996.

Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

Baudrillard Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978.

Baudrillard Jean et Guillaume Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.

Baumgarten Frédérique, « Corps étranger, Mona Hatoum », www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp

Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 140-192.

Benjamin Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle », *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, 1936, 1991, pp. 290-309.

Benvéniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Denoël, 1970, p. 26.

Bernadac Marie-Laure, Brenez Nicole, Garrigues Antoine, Lageira Jocinto, Neveux Olivier, « Avant-Garde », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/

Bernard Michel, *Le corps*, Paris, édition du Seuil, 1995, p. 139.

Bertini Marie-Joseph, « Où va l'image quand le cadre ne l'arrête plus ? Esthétique et clôture de la représentation», *Archée,* Revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture, http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=258

Blandin Bernard, *Des hommes et des objets, esquisses pour une sociologie avec objets*, thèse de doctorat, 2001.

Blistène Bernard, « Entretien », *Catalogue Richard Baquié*, Constat d'échec, Fondation Cartier, 1991.

Boltanski Christian, « Monument à une personne inconnue », *Art Actuel 75*, Genève, Skira, 1975, p. 146.

Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La découverte, 2006,

Boullier Dominique, « Objets communicants avez-vous donc une âme ? », *Les cahiers du numérique* 4/2002 (vol.3), www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numérique-2002-4-page-45.htm.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001

Bourriaud Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009,

Brohm Jean-Marie, « le corps, une construction », *in* Brohm Jean-Marie, Lascoumes Pierre (dir.), *Le corps 1.sociétés, sciences, politiques, imaginaires*, Paris, édition Belin, 1992, p. 11.

Bureaud Annick, « Résurgence du réel, tissage, crochet, broderie dans l'art de l'anthropocène », *L'art dans le tout numérique*, *Art Press 2*, trimestriel n°29, mai-juin-juillet 2013, p. 28.

Buren Daniel, « Entretien entre S.P et D.B », *Points de vue*, ARC, 1983.

Buren Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998.

Cabanne Pierre, *Duchamp & Cie*, Terrail, Paris, 1996.

Carré Patrice, « Le téléphone, entre public et privé, ou la mise en scène d'une technique », *Le spectacle de la technique*, *Alliage* n°50-51, Décembre 2000, pp. 84-97.

Carù Antonella, Cova Bernard, « Expériences de consommation et marketing expérientiel », *Revue française de gestion*, 2006/3, n°162, pp. 95-113.

Casteran Dominique, « Entretien », Catalogue *Présence Panchounette, œuvres choisies II*, Centre régional d'Art Midi-Pyrénées/Musée des Beaux-Arts de Calais, 1979, p.31.

Casteran Dominique, « Une aberration raisonnante », *Catalogue Présence Panchounette, œuvres choisies II*, Centre régional d'Art Midi-Pyrénées/Musée des Beaux-Arts de Calais, 1979, p. 21

Catalogue Présence Panchounette, œuvres choisies II, Centre régional d'Art Midi-Pyrénées/Musée des Beaux-Arts de Calais, 1979,

Catalogue Richard Baquié, Marseille, ARCA, 1986.

Catalogue Design français 1960-1990, Trois décennies, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

Catalogue MuCEM, Marseille, 2013.

Caune Jean, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

Celant Germano, *Bertrand Lavier*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1986.

Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien Tome 1. Arts du faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Ceva Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *Les médiations de l'art, Cultures et musées*, n°3, Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi (dir.), Arles, Actes Sud, 2004, p.69.

Ceysson Bernard, « A propos des années cinquante : tradition et modernité », *25 ans d'art en France, 1960-1985,* Paris, Larousse, 1986.

Charbonnier Georges, « Entretien avec Marcel Duchamp », Marseille, André Dimanche Editeur, 1994.

Chenet-Faugeras Françoise, Dupouy Jean-Pierre, *Le corps*, Paris, Librairie Larousse, 1981.

Choay Françoise, Guiraud Jean, *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://universalis-edu.com/encyclopedie/espace-architecture-et-esthetique/

Clair Jean, « Entretien avec Jean Clair, directeur des arts visuels », *Journal des arts*, n°15, Juin 1995.

Clair Jean, « Propos recueillis par Denis Lafay », *Acteurs de l'économie*, 19 Février 2012.

Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.

Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1983.

Clair Jean, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011, p. 76.

Clair Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 11-12.

Claustres Anne, « La voie des POF », *Art Press supplément au numéro 393*, Octobre 2012.

Clouteau Ivan, Jacobi Daniel, « Le déni de l'art dans la publicité. Sur l'irruption de l'art contemporain dans quelques images publicitaires », *Communication et langages*, n°153, , *Les pouvoirs de suggestion du papier*, 2007, pp. 111-123.

Conein Bernard, Dodier Nicolas, Thévenot Laurent, *Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, Paris, éditions de l'EHESS, 1993.

Cruse Valentine, « Sophie Calle, M'as-tu vue ? », 14 Novembre 2003-15 Novembre 2004, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-CALLE/ENS-calle.html

Dachy Marc, *Journal du mouvement Dada*, Genève, Skira, 1989.

Dagen Philippe, « Bertrand Lavier à Beaubourg, l'art de la « non-rétrospective » », *Le Monde*, 27 Septembre 2012.

Dagognet François, « Plier l'homme à la nature est la pire des aliénations », *Le Monde*, 2 Novembre 1993.

Dagognet François, *Eloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, édition Vrin, 1989.

Dagognet François, *La peau découverte*, Paris, édition Les empêcheurs de tourner en rond, 1998.

Dagognet François, *Le corps*, 1992, Paris, PUF, 2008.

Dagognet François, *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet d'art à l'art de l'objet*, Paris, édition Dis Voir, 1992.

Danto Arthur, *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1981, 1989.

Darras Bernard et Belkhamsa Sarah (dir.), *Objets & Communication*, *MEI*, n°30-31, Paris, L'Harmattan, 2009.

Daval Jean-Luc, « Les sujets de l'art contemporain », *Art Actuel*, Genève, Skira, 1978.

Davallon Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Debray Régis, « Enfin une philosophie de l'objet », http://regisdebray.com/pages/pdf/philosophie_de_lobjet.pdf

Debray Régis, « Voyage au pays des expositions universelles, entre Diderot et Disneyland », *Le Monde*, 7 juin 1990.

Debray Régis, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Delacroix Eugène, *Journal*, Genève, La palatine, 1943.

Déotte Jean-Louis, « La crypte numérique », *L'art dans le tout numérique*, *Art Press 2*, trimestriel n°29, p. 36.

Deprez Stanislas, Lecuit Jean-Baptiste, *L'homme, une chose comme les autres? Exploration interdisciplinaire de la frontière homme-chose*, Paris, édition L'Harmattan, 2012.

Descartes René, *Discours de la méthode*, Paris, édition Garnier-Flammarion, 2000, p. 102.

Domecq Jean-Philippe, *Artistes sans art*, Paris, Esprit, 1994.

Domecq Jean-Philippe, *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création,* Calmann-Lévy, Pocket, 1999, 2009.

Domecq Jean-Philippe, *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, Paris, Pocket, 2011.

Dreyfus Charles, « Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social… », http://id.erudit.org/iderudit/45877ac/

Droit Roger-Pol, Atlan Monique, *Humain, Enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2012.

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe, Ecrits*, Paris, Flammarion, 1975.

Durand Régis, *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie*, Paris, La différence, 1990.

Durkheim Emile, *Formes élémentaires de la vie religieuse, livre 1*, p.45, http://classiques.uqac.ca/)

Duve Thierry (de), *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, édition de Minuit, Paris, 1984.

Duve Thierry (de), *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

Eco Umberto, « La photographie », *ARC*, n°21, mars 1990.

Elias Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, édition Pocket, 2003.

Enrici Michel, « Préface », *Catalogue Richard Baquié*, Marseille, ARCA, 1986.

Fabre Alexia et Lamy Franck, « Prototypes d'objets en fonctionnement », *Art Press supplément au numéro 393*, Octobre 2012.

Fenoyl Pierre (de), « Croisade pour les aveugles », *Art Press*, 108, Novembre 1986.

Feuerbach Paul et Johann Anselm, catalogue *Dali Rétrospective 1920-1980*, Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1980, p. 215.

Floch Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.

Fohr Robert, « Musée », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musee/

Fontanille Jean, Zinna Alessandro, *Les objets au quotidien*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2005.

Foucault Michel, *Le corps utopiques. Les hétérotopies*, Clamecy, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

Foucault Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, édition Gallimard, 1993.

Francastel Pierre, *L'école de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946,

Francblin Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, édition du Regard, 1997.

Franzke Andreas, *Christian Boltanski*, *Reconstitution*, Paris, édition du Chêne, 1978.

Gauchet Marcel, « L'art, substitut du sacré », http://gauchet.blogspot.fr/2007/10/lart-substitut-du-sacr.html

Gleizal Jean-Jacques, *L'art et le politique*, Paris, PUF, 1994.

Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

Goemé Christine, "Histoire d'un art", *Art Press*, 166, Février 1992, p.36.

Gonod Mathieu, « Le corps, un objet problématique », http://cmdr.ens-lyon.fr/

Grenier Jean-Yves, « Arjun Appadurai (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, compte-rendu, 44e année, N. 5, 1989. pp. 1149-1151.

Greenberg Clement, « Le collage », *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 81-95.

Groys Hervé, *Le musée pour l'installation d'art contemporain*, Paris, CNRS édition, 2011, Hermès n°61, p.70.

Grzech Kinga, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », http://ocim.fr/wp-content/uploads/2013/02/LO.961-pp.04-12.pdf

Guillaud Hubert, « Sortira-t-il autre chose que des « crottbjets » de nos imprimantes 3D ? », *internetactu.fr*, 27 Février 2013,

http://www.internetactu.net/2013/02/27/sortira-t-il-autre-chose-que-des-crottbjets-de-nos-imprimantes-3d/

Hahn Otto, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990.

Hahn, Otto, *Avant-garde : théorie et provocations*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1998.

Hawking William Stephen, *Une brève histoire du temps, du big bang aux trous noirs*, Paris, Flammarion, 1989.

Heilbrunn Benoît, *La marque*, Paris, PUF, 2007.

Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 268.

Heinich Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.

Henric Jacques, « Bertrand Lavier, la joie des grands chantiers », *Art Press 155*, Février 1991, pp.14-21.

Jacobi Daniel, *La signalétique patrimoniale : principes et mise en œuvre*, éditions Errance, Arles, 2013.

Jankelevitch Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

Jauréguiberry Francis, « Les sociologues observent à la loupe le « phénomène portable », *Le Monde*, Dimanche 25-Lundi 26 Octobre, 1998.

Jeanneret Yves, *Penser la trivialité, vol.1 : la vie triviales des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008.

Jeanneret Yves, *Where is Monna Lisa ? et autres lieux de la culture*, Paris, Le cavalier Bleu, 2011.

Jeanneret Yves, Menrath Joëlle et Lallement Emmanuelle (dir.), « La place du téléphone mobile dans la société. Des discours aux pratiques », une étude réalisée par le Gripic/Celsa, synthèse réalisée par l'AFOM (Association Française des Opérateurs Mobiles), février 2005,http://www.fftelecoms.org/sites/fftelecoms.org/files/contenus_lies/la_place_du_mobile_dans_la_socit.pdf

Jost François, *Le culte du banal*, Paris, CNRS éditions, 2007.

Jouffroy Alain, « correspondance personnelle à Fabienne Auffray », 24 novembre 95.

Jouffroy Alain, « Entretien avec Tetsumi Kudo », *Catalogue Kudo*, Galerie Beaubourg, 1974.

Jouffroy Alain, « Souffles », *Opus International*, 9, Décembre 1968.

Jouffroy Alain, *L'abolition de l'art*, 1967, édition Impeccables, 2011.

Jouffroy Alain, *La révolution du regard*, 1964, Paris, Gallimard, 2008, 4è de couverture.

Jouffroy Alain, *Les Objecteurs*, Bruxelles, La Connaissance, 1965.

Jouffroy Alain, *Objecteurs Artmakers*, Nantes, édition Joca Seria, 2000.

Jurt Joseph, « Psychanalyse et mythologie »,

http://c2m.free.fr/siteFR/docu/jurt/jurt.htm

Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1969.

Keller Jean-Pierre, *La nostalgie des avant-gardes*, Marseille, Edition de l'Aube, 1991.

Kerlouégan François, *Ce fatal excès de désir*, Paris, édition Honoré Champion, 2006.

Kessler Mathieu, « Le simulacre au Jeu de Paume », *Esprit*, 179, Février 1992, p. 40.

Khalla Saïd, « Le sacré comme nouvelle approche du consommateur postmoderne », *Management & Avenir*, 2004, n°2, pp. 65-81.

Kôbô Abe, *L'homme-boîte*, Paris, Stock, 1979.

Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, textes établis par Jacques-Alain Miller, Le Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986.

Lambron Marc, Debray Régis, « Que nous reste-t-il du sacré ? », *Le Point*, propos recueillis par Elisabeth Lévy et Christophe Ono-dit-Biot,

http://www.lepoint.fr/societe/que-nous-reste-t-il-de-sacre-20-01-2012-1421638_23.php

Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Lang Luc, « L'art et les mots, notes de réserve sur l'histoire », *Artstudio*, 15, Hiver 1989.

Larrère Catherine, « Corps et société », *Le corps 1.Sociétés, sciences, politiques, imaginaires*, Paris, édition Belin, 1992, p. 25.

Lascault Gilbert, *Malaval*, Paris, Art Press Flammarion, 1984.

Lavoisy Olivier, « Invention du téléphone », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/invention-du-telephone/

Lavrador Judicaël, « De l'atelier à l'usine à rêves », *Beaux-Arts Magazine*, 348, Juin 2013, p. 51.

Lavrador Judicaël, « World Wide Company », *Beaux-Arts Magazine*, 348, Juin 201

Le Bot Marc, « Technique et art », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/technique-et-art/

Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

Lechner Marie, « Le corps hacké de Zpira », *Libération*, Libérations.fr, Ecrans, 12 Octobre 2007,

http://www.liberation.fr/ecrans/2007/10/12/body-art-le-corps-en-suspens_960463 .

Leroi-Gourhan André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943.

Leroi-Gourhan André, *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945.

Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1971.

Letellier Pascal, « Autour d'Alain Jouffroy », *Objecteurs Artmakers*, Nantes, Joca Seria, 2000.

Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris, réédition Pocket, 1990.

Lipovetski Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.

Lipovetski Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1989.

Lipovetski Gilles, *Le bonheur paradoxal, essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

Lipovetski Gilles, Serroy Jean, *L'écran global, Du cinéma au Smartphone*, Paris, Seuil, 2007, 2011.

Lucchesi-Belzane Martine, *L'art*, Paris, Quintette.

Marcadé Bernard, « La montée du silence », *Raynaud en noir et blanc*, Paris, MNAM, 1986.

Martin Corine, « Le téléphone portable : machine à communiquer du secret ou instrument de contrôle social ? », *Communication et langage*, 2003, volume 136, n°136, pp. 92-105.

Martin Jean-Hubert, « Leçon de choses, entretien avec Bertrand Lavier », catalogue d'exposition collective, Kunshalle de Berne, 9-25 Juillet 1982.

Marx Karl, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, 1872, Paris, éditions Allia, 2010.

Mattelart Armand, *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1994.

Mauss Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie XXXII, 3-4*, 15 Mars-15 Avril 1936.

Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, 1977.

Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1994, 2011.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Mermet Gérard, « Les sociologues observent à la loupe le « phénomène portable » », *Le Monde*, Dimanche 25-Lundi 26 Octobre 1998.

Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2011.

Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

Millet Catherine, « Enquête : Qu'est-ce que l'art contemporain ? », *Art Press*, 222, Mars 1997.

Millet Catherine, « L'art moderne est un musée », *Art Press*, 82, 1984.

Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammmarion, 1987.

Moles A. Abraham et Wahl Eberhard, « Kitsch et objet », *Communication*, n°13, 1969, pp. 105-129.

Moles A. Abraham, « Objet et communication », *Communications*, n°13, 1969, pp. 1-21.

Moles A. Abraham, « Théorie de la complexité et civilisation industrielle », *Communications*, n°13, 1969, pp. 51-63.

Molino Jean, « L'art d'aujourd'hui », *Esprit*, 7-8, Juillet-Août 1991.

Mondzain-Baudinet Marie-José, « Narratif Art », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-narratif

Montiglio Yveline, « Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003) », *Communication*, vol. 24/1, 2005, http://communication.revues.org/418

Moukarzel Joseph R., « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », Paris, CNRS édition, Hermès, n°61, 2011.

Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 1997.

Munier Brigitte, « L'influence des nouvelles technologies multimédias sur les formes de sociabilité », *Communication et Langages*, 140, Janvier 2004,

Natchergael Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi », *Re-présentations -Colloque des jeunes chercheurs de l'Université John Hopkins*, Baltimore, Etats-Unis, 2008.

Nietzsche Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Union générale d'édition, 1973.

Novel Anne-Sophie, « L'imprimante 3D, ce gadget qui change le monde », *Le Monde*, 6 Mars 2013.

O'Reilly Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Edition Thames & Hudson, 2010.

Onfray Michel, « Esthétique de la chirurgie », *Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste*, Paris, édition Grasset, 1996.

Ordonez Javier, *Les idées et les inventions qui ont changé le monde*, Rodez, Editions du Rouergue, 2009.

Orlan, « Manifeste de l'art charnel », www.orlan.eu

Oury Jean, « L'objet chez Lacan »,

http://www.revue-institutions.com/articles/oury_objetlacan.pdf

Parsy Paul-Hervé, « Introduction générale », *Bertrand Lavier*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

Partouche Marc, *Les déchargeurs*, Marseille, Sgraffite édition, 1988.

Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982.

Porte Xavier (de la), « Les objets intelligents nous rendent-ils bêtes ? », *internetactu.blog.lemonde.fr*, http://www.internetactu.net/2013/03/04/les-objets-intelligents-nous-rendent-ils-betes/

Présence Panchounette, « L'introduction de l'esthétique », *catalogue Présence Panchounette, Œuvres choisies I et II*, CRAC Midi-Pyrénées, 1987.

Présence Panchounette, « Para-design », *catalogue Présence Panchounette*, texte de 1973, Exposition du Bauhaus à Bordeaux, 1987.

Proust Marcel, *Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, *tome VIII*, Paris, Gallimard, 1954.

Rank Otto, *L'art et l'artiste*, Paris, Payot, 1984.

Rasse Paul « le musée protagoniste de l'art contemporain », *Hermès*, n°61, Paris, CNRS édition, 2011, pp.77-78.

Rasse Paul, Girault Yves, « Introduction. Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale… », *Hermès*, n°61, Paris, CNRS édition, 2011, p. 12.

Rasse Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public, Histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan.

Regruto Gwenola, « La crise de l'art contemporain », *Crise(s) en thème*, *Sciences Humaines Combinées* (en ligne), n°3, 27 Janvier 2009. https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=353

Renucci Franck, *Les ruptures du film interactif : la continuité de son histoire, le rythme de son énonciation, l'harmonie de sa composition*, Thèse de doctorat. Université de Toulon, 2003.

Renucci Franck, Réol Jean-Marc, (dir.), *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, *Hermès*, n° 72, 2015.

Renucci Franck, Le Blanc Benoît, Lepastier Samuel, (dir.), *L'Autre n'est pas une donnée. Altérités, corps et artefacts*, *Hermès,* n°68.

Réol, Jean-Marc, « L'art dans l'entropie moderne », *Rue Descartes* 30, 2000, pp. 47-55.

Réol, Jean-Marc, « L'absolu Pictural », *Rue Descartes* 16, 1997, pp. 153-59.

Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2011.

Restany Pierre, « La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle », *1960 : Les Nouveaux Réalistes*, Paris, MNAM, 1986.

Restany Pierre, *L'autre face de l'art*, Paris, Galilée, 1979.

Restany Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Transédition, 2007.

Restany Pierre, *Les Objets-Plus, et leurs représentations informationnelles par Bernard Demiaux*, Paris, La Différence, 1989.

Roudinesco Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, 1925-1985, tome II, Paris, Seuil.

Saemmer Alexandra, Patrice Stéphane, *Les lectures de Marguerite Duras*, PUL, « Hors Collection », 2005.

Saussure Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

Schneckenburger Manfred, « le langage direct de la réalité », *L'art au XXe siècle, volume II*, Cologne, Taschen, 2010, pp. 522-523.

Semin Didier, « Boltanski », Paris, *Art Press*, Flammarion, 1988.

Semin Didier, « Le ready-made », *Encyclopedia Universalis* (En ligne), http://www.universalis.fr/encyclopedie/ready-made/

Semin Didier, *Christian Boltanski*, Paris, Art press, Flammarion, 1988.

Semprini Andrea, *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Serres Michel, *Petite Poucette*, Paris, édition Le Pommier, 2012.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, 2001.

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979.

Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'objet et l'art contemporain*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Transversalités I, 1990, p. 37.

Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'objet et l'art contemporain, Transversalités 1*, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, p. 34.

Spoerri Daniel, Catalogue, Antibes, Musée Picasso, 1990.

Stelarc, "Digital Art, Paris-Berkeley, 2002-2006", www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm

Stéphan Lucien, *L'art africain*, Paris, Citadelles, 1988.

Tisseron Serge, *Comment l'esprit vient aux objets ?*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1999.

Tissier-Desbordes Elisabeth, « Le corps hypermoderne », *L'individu hypermoderne*, Aubert Nicole (dir.), ERES, « Sociologie clinique », 2006, pp. 171-197.

Tissot Catherine, *Les objets de l'art contemporain*, Genève, Notari, 2011.

Tosatto Guy, *L'Ivresse du Réel* en 1994 au Carré d'art à Nîmes.

Tremeau Tristan, « L'artiste médiateur », *Art Press spécial, Ecosystèmes de l'art*, 2000, p. 55.

Tronche Anne, « Dérive autour de l'objet », *25 Ans d'Art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986.

Tronche Anne, « Dérive autour de l'objet », *25 Ans d'art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, p. 188.

Tytell Pamela, Rank Otto (1884-1939), *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/otto-rank/

Valéry Paul, *L'idée fixe*, Gallimard, collections « Idées », 1932, 1966.

Van Lier Henri, « Objet et esthétique », *Communication*, n°13, 1969.

Vergne Philippe, « Philippe Parreno, la représentation en question », *Art press*, 264, Janvier 2001.

Vian Boris, « Approche discrète de l'objet », Conférence du 4 Juin 1948 à l'occasion d'un cycle de conférences sur le thème « L'objet et la poésie » ». Texte publié dans *Dossier 12* consacré à Boris Vian par le Collège de Pataphysique, 23 Juin 1960.

Vieille Dominique, « Postface », catalogue *Compositions*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981,

Vigarello Georges, « Histoire de la bulle », *Philosophie Magazine*, 19, Mai 2008.

Wajcman Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, éditions Verdier, 2004, 4è de couverture.

Wajcman Gérard, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998,

Wallstein Renée, « Le téléphone », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/telephone/

Wolton Dominique, *Il faut sauver la communication*, Paris, Flammarion, 2005.
Wolton Dominique, *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1999.

ŒUVRES CITEES

Aillaud Gilles et Arrogo Eduardo et Recalcati Antonio,
Vivre et laisser mourir, *la fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965

Agam Yaacov,
Tactiles, 1960

Arman,
Exposition du plein, 1960

Baquié Richard,
Opération Rhinoceros, 1983
Amore mio, 1984
Le temps de rien, 1985
L'aventure, 1988
Nulle part est un endroit, 1989
Fixer l'instant, 1992

Bartholl Aram,
Map, 2006

Boltanski Christian,
Les boîtes de biscuits, 1970
La femme de Bois Colombes, 1974
Personnes, 2010

Bouroullec Ronan et Erwan,
La cabane, 2001
Algues, 2004
Clouds, 2009
Lit clos, 2000

Büchel Christoph,
Terminal, 2010-2012

Buren Daniel,
Points de vue, 1983

Calle Sophie,
Suite Vénitienne, 1980
L'hôtel, 1981,
Autobiographie, 1988

Cattelan Maurizio,
La nona hora, 2001

Christo et Jeanne-Claude,
Over the river 1992-2014

Courbet Gustave,
Enterrement à Ornans, 1850

Crasset Mattali,
Quand Jim monte à Paris, 1995
Sm's spring therapy, 2007
Rat king, 2010

Dali Salvator,
Objet scatologique à fonctionnement symbolique, 1931
Le téléphone aphrodisiaque, 1936

Davidson Stéphanie et Rafaïlidis Georg,
Found space tiles, 2008

Delvoye Wim,
Cloaca, 2000

5.5 Designers,
Reanim, 2003
Owners-designers, 2005

Duchamp Marcel,
Elevages de poussière, 1920
Nu descendant un escalier, 1912
Roue de bicyclette, 1913
Porte-bouteilles, 1914
Pelle à neige, In advance of the broken arm, 1915
La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-1923
Trébuchet, 1917
Rrose Sélavy, 1920
Tonsure en étoile, 1921
Le Grand Verre, 1915-1923
Anemic cinema, 1925
Rotorelief, 1935
Boîte en valise, 1936
Etant donné 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage, 1966
Objet-dard, 1951
Feuille de vigne femelle, 1950
Coin de chasteté, 1954

Dumitriu Ana,
Lab coat flora, 2006

Dürer Albrecht,
Le portillon, 1525

Erro et Pommereulle Daniel et Peter Stämpfli,
La peinture au complet, 1967

Fleury Sylvie,
Playgirl, 1991
Rétrospective, 2008
Looking at the sound of silence, 2008

Forbera Antonio,
Le chevalet du peintre, 1686

Forest Fred,
La cabine téléphonique, 1967
L'espace communiquant, 1983
Sculpture téléphonique planétaire, 1985
Le robinet téléphonique, 1992

Galindo Regina José,
Who can erase the traces, 2003

Gauguin Paul,
Maison du jouir, 1902

Gatti Piero,
Le fauteuil Sacco, 1968

Gerz Jochen,
Le Monument contre le racisme-2146, 1986
Monument contre le fascisme, 1986

Giacometti Alberto,
La boule suspendue, 1931
L'objet-invisible, 1934-1935

Gijsbrechts Cornelis,
L'envers d'un tableau, 1670

Gonzales-Torres Felix,
Candy stacks, 1991

Graham Dan,
Present continuous Past(s), 1994

GRAV,
Labyrinthes, 1966

Hanson Duane,
Supermarket Lady, 1969-1970

Hatoum Mona,
Corps étranger, 1994

Hyber Fabrice,
Peintures homéopatique, depuis 1986
Homme de Bessines, 1991
Hybermarché, 1995
POF, 2009

Journiac Michel,
Messe pour un corps, 1969
Rituels du sang, 1976
Rituel érotico-patriotique, 1979
Icônes des morts et du sang, 1993

Kac Edouardo,
Alba, 2000

Klein Yves,
Anthropométries, 1959
Expérience du vide, 1958
Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle, 1962

Lavier Bertrand,
L'un des deux verres est faux, 1977
Beaunotte/Nevada, 1989
Brandt/Fichet-Bauche, 1985
Husqvana/Art déco, 2012
Teddy, 2012
Ultra-marine, 2010

Levine Sherrie,
Foutain (after Marcel Duchamp), 1991

Magritte René,
Ceci n'est pas une pipe, 1928

Malevitch Casimir,
Carré blanc sur fond noir, 1915
Carré blanc sur fond blanc, 1918

Manet Edouard,
Olympia, 1863

Manzoni Piero,
Merda d'artista, 1961

Monet Claude,

Les Nymphéas, 1889-1926

Kudo Tetsumi,
Your portrait, chrysalide dans le cocon, 1967
Portrait de l'artiste dans la crise, 1975-1976
Philosophie de l'impuissance, 1962

Lehanneur Mathieu,
Objets thérapeutiques, 2001
L'escale numérique, 2012
Isaac et Graham, 2012

Malaval Robert,
Aliment blanc, 1961-1965

Martinez Daniel Joseph,
Self-Portrait #9, 2002

Meunier Albertine,
L'angelino, 2009

Oldenburg Claes,
The store, 1961-1962

Oppenheim Meret,
Table aux pattes d'oiseaux, 1939

Orlan,
Le baiser de l'artiste, 1977

Ortkrass Florian, Koch Hannes, Wood Stuart,
Rain Room, 2013

Picasso Pablo,
Les demoiselles d'Avignon, 1907
Nature morte à la chaise cannée, 1912
Tête de taureau, 1942
La Venus du gaz, 1945

Pozzo Andréa,
Le triomphe de St Ignace, 1685

Pane Gina,
Action sentimentale, 1973

Poirier Anne et Patrick,
Ostia antica, 1970-1972
Domus aurea, 1975-1978
Villa Adriana, 1977-1980

Pugnaire Florian et Raffini David,
Energie sombre, 2013

Ramette Philippe,
Suicide d'objets, 2000

Charles Ray,
Garçon à la grenouille, 2009

Ray Man,
Le cadeau, 1921

Raynaud Jean-Pierre,
Psycho-objet, depuis 1964
Maison-bunker de St Cloud, 1968-1993

Ray Man,
Le cadeau, 1921

Rotroly-Nagy Lazslo,
Telephone Pictures, 1922

Serrano Andres
Piss Christ, 1987

Soto Jesus Rafael
Pénétrables, 1967

Spoerri Daniel
Le petit déjeuner de Kichka, 1960
Le marché aux puces, 1961
La douche, 1962
Nu blessé, 1962
Piège à mots : ça crève les yeux, 1965
Ultima Cena, 1970
Déjeuner sous l'herbe, 1983

Sorin Pierrick,
Réveils, 1988
L'incident du bol renversé, 1993

Sprinkle Annie,
Post-Porn modernist, 1989

Stelarc,
The third hand, 1992
Ping Body, 1995
Ear on arm, 2006

Starck Philippe,
Ola, To yoo, 1996
Louis Ghost, 2002

Stelarc,
Ear on arm, 2006

Sterbak Jana
*Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique,*1987,
Chair Apollinaire, 1996

Tatiana Trouvé,
L'éloge du doute, 2011

Tiravanija Rirkrit
Soup, no soup, 2012

Titien, (attribué traditionnellement à Giogione)
Le concert champêtre, 1509

Vinci Léonard (de)
L'homme de Vitruve, 1490

Wesselman Tom
Great american nudes, 1962-1964

Wodiczko Krzysztof
*Véhicule pour sans-abr*i, 1989

FILMS

Chaplin Charlie*,*
Les temps modernes, 1936

Frésil Manuela,
Entrée du Personnel, 2013

Tati Jacques,
Mon oncle, 1958

Résumé

L'objet, d'art ou technique, suit, induit en tout cas entérine les progrès et les récessions de la société. D'une façon générale, l'objet est ce qui prolonge l'homme c'est-à-dire qu'il s'en distingue tout en en faisant partie. L'objet qui nous intéresse particulièrement est l'objet d'art en ce qu'il est un révélateur incomparable du facteur humain, individuel ou collectif.

En 1913, Marcel Duchamp crée le premier ready-made, objet manufacturé érigé au rang d'art par la volonté de l'artiste, le regard du spectateur, la caution de l'institution. Il met à nu les rouages qui sous-tendent l'accession de l'objet banal à un statut transcendant, l'évolution de l'objet quotidien en objet d'art. Ce faisant, toutes les modalités de réception de l'œuvre sont modifiées ainsi que les discours sur l'objet artistique voire l'objet lui-même. Cette date signifie un nouveau statut pour l'objet. L'acte de Marcel Duchamp signe davantage un acte de communication que de production d'objet artistique. L'objet, par l'intermédiaire de la pratique artistique, d'utilitaire devient objet d'art. Ce faisant, il donne à voir quelque chose d'invisible et d'insaisissable et s'érige en paradigme de la communication humaine. Dans le même temps, expositions universelles et début de la production en série bouleversent également la place, le rôle, le sens revêtus par l'objet.

1913-2013 : l'objet évolue. Il change, se transforme, tend à disparaître, se numérise mais toujours il ressurgit ailleurs, autrement en tant qu'objet bien réel et concret ou en tant qu'objet de communication sous la forme du discours, de l'échange, du partage.

Entre matérialisation et dématérialisation, entre moins de matière et plus de discours, l'objet, au long du siècle, quelle que soit la forme qu'il prenne ou ne prenne pas, porte en lui une espèce d'absolu, une sorte d'objet perdu que l'homme cherche encore et cherchera longtemps et qui a à voir avec le sujet et par conséquent avec le manque et le désir qui lui sont constitutifs. Cet objet, point de butée de la communication humaine, nous parle d'une altérité radicale. Il parle de soi et de l'autre dans ce qui ne peut s'atteindre et demeure toujours si proche et pourtant inaccessible.

Mots clés : *objet, ready-made, communication, art contemporain, dématérialisation, Marcel Duchamp.*