Diedrich Diederichsen

De la Plus-value dans l'art Suivi de (Sur)production et valeur

Traduit de l'allemand par Wolfgang Kukulies

Préface de Vincent Chanson

entremonde 2019
Genève Paris

Titres originaux : *Mehrwert und Kunst*
(Über-)Produktion und Wert
On (Surplus) Value in art et *(Over)production and Value.*

ISBN 978-2-940426-53-9
ISSN 2624-7887

On (Surplus) value in art, édition originale trilingue anglais, allemand, hollandais publiée par Sternberg press, 2008.
(Over)production and Value, édition originale bilingue allemand, anglais co-publiée par Sternberg press et Kunsthalle Bern, 2017.
Entremonde, 2019, pour la traduction française.

Cet ouvrage a été composé en Lyon et en Neue Haas Grotesk. Il a été achevé d'imprimer en Bulgarie en août 2019.

Table des matières

Préface

« Le double caractère de l'art comme autonomie et fait social [...][1] » : l'un des énoncés les plus célèbres de la *Théorie esthétique* d'Adorno qui a pu poser les termes par lesquels s'auto-saisit la modernité artistique. L'art ne devenant social que parce qu'il se révèle porteur de potentialités critiques, utopico-négatives, se déployant comme autonome en tant que pôle de l'antagonisme au sein du capitalisme tardif. Une thèse qui, en ce qu'elle s'avère liée à une séquence historiquement close de l'histoire de l'art, peut constituer « la norme de toute esthétique contemporaine[2] » par rapport à laquelle il faut justement se positionner en en dépassant les coordonnées. Et c'est selon nous l'un des grands mérites de Diedrich Diederichsen que de s'inscrire au sein du paradigme général de la Théorie critique, d'en

1 T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 21.

2 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013.

reprendre certaines des grandes lignes de force – appréhender la pratique artistique dans l'horizon de la reconnaissance de son caractère socialement médiatisé – pour mieux les réinvestir et les redéployer : en refusant la thèse de l'autonomie, celle d'un art susceptible d'incarner un lieu d'extranéité par rapport à un monde intégralement dominé par les impératifs capitalistes de valorisation, afin de rendre compte de la manière dont marché et production artistique peuvent s'articuler. Adorno rencontrant en quelque sorte Benjamin, celui de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, mais qui aurait abandonné ses élans démocratiques révolutionnaires pour ne s'en tenir qu'à une théorisation de l'imbrication entre la logique sociale de la production capitaliste et la logique de la production artistique. Comme l'explique Isabelle Graw dans *High Price*, il n'y a pas « de stricte séparation » entre l'art et le marché, ces deux domaines « étant dépendants mutuellement[3] ». Mais, et c'est à ce niveau que se loge à notre avis toute la subtilité des analyses de Graw

3 I. Graw, *High Price*, Berlin/New York, Sternberg Press, 2009, p. 9.

ou de Diederichsen, tout en gardant un certain degré d'autonomie respectif. Aussi, critiquer la thèse adornienne de l'autonomie n'implique pas pour autant de se rabattre sur une analyse dogmatique et simpliste selon laquelle marchandise et œuvre d'art s'équivaudraient, mais bien plutôt ici de réinvestir cette dernière afin d'en déplacer les coordonnées : art et valeur, art et plus-value, art et production, autant de couples notionnels qui, nous le verrons, peuvent être dialectisés afin de se perturber réciproquement.

Or, rien d'étonnant à ce qu'un théoricien comme Diedrich Diederichsen se soit attelé à cette tâche. Figure majeure dans les années 80 de la contre-culture (en tant que critique musical notamment et que rédacteur en chef des magazines *Spex* et *Sounds*), il est aujourd'hui un critique d'art et un auteur internationalement reconnu, dont l'une des principaux domaines de spécialité est justement celui d'interroger les modalités de liaison qui peuvent exister entre la sphère culturelle et celle de la production sociale-matérielle. Que

ce soit avec *Über Pop-Musik*[4], sa somme désormais classique sur les musiques populaires, ou encore par exemple avec *Kritik des Auges*[5], c'est bien une même thématique qui s'impose comme ligne de force de son travail : la question d'une pratique artistique qui doit affronter réflexivement son articulation avec les rapports sociaux marchands et capitalistes. Et les deux courts essais présentés ici, « De la Plus-value[6] dans l'art » et « (Sur)production et valeur » ne dérogent pas à cette thématique. Comme Diederichsen l'indique dès les premières lignes de la seconde séquence de « De la Plus-value dans l'art », nommée « L'art comme marchandise », l'enjeu de sa réflexion est bien celui de prendre toute la mesure de la pratique artistique dans les termes de la théorie sociale : « Quel genre de marchandise est alors la marchandise "art" ? Comment le travail

4 D. Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Cologne, Kiepenheur & Witsch, 2014.

5 D. Diederichsen, *Kritik des Auges. Texte zur Kunst*, Hambourg, Philo Fine Arts, 2008.

6 Bien que les dernières traductions du terme allemand *Mehrwert* optent pour celui de survaleur, il a été décidé par le traducteur de ces deux essais de conserver l'ancienne et « traditionnelle » terminologie de plus-value.

humain l'engendre-t-il ? Qui en tire bénéfice et de quelle manière ? Ce bénéfice est-il de la plus-value ? » Mais ceci tout en ayant pour objectif d'en décaler les termes, en développant un dispositif qui vise à jouer avec et à réinvestir une terminologie et une conceptualité pour, comme nous l'expliquions plus haut, « perturber » leur compréhension strictement marxienne. L'un des objectifs du propos de Diederichsen étant en effet dans ces deux textes d'explorer ce qui pourrait singulariser l'art comme domaine dont l'appréhension implique de viser un au-delà du seul constat de son intégration à la logique capitaliste. Autrement dit, c'est toute la signification de sa singularité pour ce qui concerne la logique de sa production, il se joue avec l'art quelque chose de fondamentalement irréductible au procès de travail et de valorisation tels qu'ils sont compris dans le marxisme traditionnel. C'est ce que peut expliciter par exemple Dave Beech dans un texte consacré à l'art comme marchandise, lorsqu'il évoque l'essai de Diederichsen, en soulignant la manière dont ce dernier mobilise un cadre analytique pour en décaler le centre de gravité, afin de rendre compte du brouillage opéré par

la situation sociale d'une pratique qui redéploie certaines coordonnées traditionnelles de la critique de l'économie politique

> Le texte est un montage stylistique d'une pièce poétique et de théorèmes analytiques, débutant avec le geste presque scandaleux de confusion de l'utilisation technique du *Mehrwert* par Marx avec l'usage familier du mot en allemand, le second venant éclairer le premier[7].

Perturber la conceptualité marxienne donc. Que peut signifier ici un tel programme, étant donné le diagnostic, aujourd'hui incontestable, de l'interrelation entre art et marché de l'art ? Il paraît en effet difficilement concevable de penser la production artistique indépendamment de ce qu'Olivier Quintyn peut définir comme « croisement entre une économie de la financiarisation, et une économie de "l'auratisation" nouvelle des marchandises[8] », ou comme modalité

7 D. Beech, « L'art est-il une marchandise ? », in *Période* disponible en ligne.

8 O. Quintyn, *Implémentations/implantations : pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 212.

particulièrement décisive du procès d'accumulation. La figure de l'artefact artistique comme marchandise hante en quelque sorte autant les représentations populaires, quotidiennes, de l'art, qu'elle participe d'un certain régime de réflexivité qui oriente sa pratique. On ne compte en effet plus les œuvres et travaux qui ont thématisé cette problématique d'une circularité art/marchandise, de Warhol à Richard Prince, en passant par Merlin Carpenter ou Koons. Peu importe que le dispositif soit critique, ironique ou cynique : c'est avant tout le caractère incontournable d'une thématique qui frappe – et comme l'explique par exemple Merlin Carpenter : « Depuis les années 1980, le *readymade* a pu être compris comme une réflexion sur le fétichisme des produits de luxe[9]. »

Mais par-delà ce constat « implacable » d'un capitalisme qui n'aurait plus de dehors (ou tout du moins celui d'un art qui ne serait plus en mesure d'en incarner un dehors radical malgré ses potentialités critico-négatives qu'il ne s'agit en aucun

9 M. Carpenter, *The Outside Can't Go Outside*, Berlin, Sternberg Press, 2018, p. 65.

cas de liquider), il nous paraît indispensable de devoir circonscrire de façon plus précise ce qu'il en est de l'intégration de l'art au sein des dynamiques de production et de la valorisation capitalistes. Mener une analyse de son intégration à la sphère internationale de la circulation de marchandises, de la manière dont la logique immanente de sa production peut être médiatisée par les rapports sociaux capitalistes et marchands, ou encore décomposer le procès de travail qui lui est inhérent (de quelle division du travail peut-il relever ?), s'imposent comme des tâches nécessaires. Et c'est précisément à ce niveau que l'intervention de Diedrich Diederichsen nous apparaît la plus audacieuse. Comme nous nous attachons à l'expliquer, il s'agit bien de réinvestir une matrice dans l'objectif d'en reconfigurer les coordonnées, de montrer dans quelle mesure les concepts traditionnels mobilisés dans un cadre marxien doivent affronter cette praxis qui toujours semble se dérober. De fait, si l'on se rapporte à la théorie marxienne de la valeur, c'est la question du temps de travail socialement nécessaire à la fabrication d'une marchandise qui entre en ligne de compte – la catégorie de travail abstrait

s'imposant dans cette optique comme décisive. C'est-à-dire que la reconnaissance du rapport salarial constitue la borne incontournable de toute appréhension du phénomène de la valorisation : plus-value, exploitation et fétichisme, des catégories qui dessinent les contours d'une sphère de la production à l'intérieur de laquelle il nous semble délicat d'y insérer intégralement la pratique artistique. L'entièreté de son propos est ainsi d'expliciter ce que pourrait signifier l'idée d'une « plus-value artistique » par un jeu constant entre ce qui renvoie à son acception marxienne « orthodoxe » et ce qui en déborde la définition. Selon Diederichsen, parler de « *Mehrwert* artistique » revient à évoquer ce petit supplément qui permet de singulariser un objet comme œuvre d'art (cf. le *readymade*), à évoquer une logique du surplus, et non pas comme dans le marxisme à viser la part de surtravail qui est constitutive de la valorisation. Aussi, et c'est l'un des grands objectifs des deux textes de Diederichsen, il faut montrer dans quelle mesure la dynamique de la production artistique se trouve occuper une position véritablement singulière au sein de la formation sociale capitaliste, au sens où elle vient heurter les modes

traditionnels d'organisation du travail – fondamentalement, c'est la question de la création de valeur par-delà le rapport capitaliste-travailleur qui est ici posée.

Et c'est pour cette raison que les hypothèses proposées par Diedrich Diederichsen permettent d'opérer sur un double front. Celui d'une théorisation de l'art comme secteur de l'économie tout d'abord, qu'il faut appréhender comme lieu impliquant une logique de décomposition/recomposition du procès de travail (cf. ses analyses à propos de l'artiste comme vecteur de pratiques corrélées à certaines logiques d'auto-valorisation), mais aussi comme s'inscrivant au sein d'un circuit spéculatif, d'un circuit d'accumulation ou d'« auratisation ». Celui d'une théorisation du capitalisme ensuite, en ce que les analyses proposées dans ces deux textes permettent de poser quelques jalons au sujet d'un concept de capitalisme tardif qui, à la suite de certaines intuitions « francfortoises », postule l'importance de la sphère de la production culturelle pour ce qui se rapporte à la dynamique de reproduction sociale.

Il en va ainsi du caractère selon nous décisif d'une entreprise, que ces deux textes « De la

Plus-value dans l'art » et « (Sur)production et valeur », incarnent d'une manière particulièrement emblématique : prendre au sérieux la question de la position sociale de l'art implique de conduire une recherche à propos du mode matériel de médiatisation des formes superstructurelles, ceci avec pour visée la reconnaissance de modalités particulièrement singularisées du procès de valorisation.

La pratique artistique renvoyant fondamentalement à une logique de la production sociale, tel pourrait être l'un des énoncés centraux de toute théorie critique, que Diedrich Diederichsen se réapproprie ici d'une manière remarquable et novatrice.

Vincent Chanson

26 (IV) : Réflexions sur la plus-value[1] (de l'art)

1 Existence, Extra Nice

We're the sauce on your steak,
We're the cheese in your cake,
We put the spring in Springfield,

We're the lace on the nightgown,
The point after touchdown,
Yes we put the spring in Springfield.

We're that little extra spice
That makes existence extra-nice,
A giddy little thrill
At a reasonable price.

Chorale des travailleuses du sexe dans l'épisode « Playboy after dark » de la série *Les Simpsons*.

1 26 (IV) Chiffres renvoyant à l'édition allemande des *Théories sur la plus-value* dans la grande édition des œuvres de Marx et Engels (MEW). Celles-ci y portent la tomaison 26 (I à III) [NDT].

« Mais où est la plus-value là-dedans ? », voilà ce que demande la *vox populi* dans son idiome préféré, le langage quotidien, et elle entend par là d'abord non pas la *surplus value* au sens de Karl Marx mais plutôt une *extra value*, une *added* ou *additional value*, ou bien un bonus, pour utiliser un mot qui a le même sens dans la plupart des langues. Dans la langue de tous les jours, la plus-value est une valeur ajoutée qui peut être obtenue grâce à un effort particulier ou du fait d'une situation exceptionnelle ; chez Marx, en revanche, la plus-value est le pain quotidien de l'économie capitaliste. Celle-ci doit générer sans relâche de la plus-value. Devoir sans cesse s'accroître, c'est là une des caractéristiques de la valeur qu'elle possède de manière quasi naturelle, mais qui, en réalité, provient de l'exploitation d'une force de travail. Mais c'est en cela que réside son plus grand tour de magie : faire apparaître sa propre naissance comme naturelle. Le *bonus* en revanche n'est accordé qu'à titre exceptionnel. Or c'est précisément ce bonus-là que les gens réclament quand ils posent la question de la plus-value, en particulier lorsqu'ils parlent

de la « plus-value artistique », et c'est cela qui va d'abord nous intéresser.

On parle de « plus-value » artistique soit quand il s'agit de justifier l'effort particulier d'un artiste, ou bien l'effort déployé autour d'une œuvre d'art, ou encore celui fourni au cours de sa production. Soit lorsqu'il s'agit d'évaluer si tel ou tel sujet, ou telle ou telle approche, se prête au traitement artistique – est-ce que cela donne une plus-value artistique ou ne vaudrait-il pas mieux en faire un reportage ? Ce n'est pas seulement dans la bouche de récepteurs et de consommateurs critiques ou à l'esprit sceptique que l'on entend cette expression. On la rencontre aussi très souvent dans les discussions au sein des commissions et jurys qui ont pour mission d'évaluer des projets artistiques, que ce soit dans les académies des beaux-arts, lors de l'attribution de fonds publics, ou là où il s'agit de récompenser des travaux que l'on considère dignes de cela. Mais le plus souvent, on parle également de plus-value artistique lorsque, en termes économiques, des sujets veillent sur leurs dépenses et recettes d'attention et se demandent si cela vaut la peine d'entamer un processus de réception exigeant beaucoup

de temps ou comportant d'autres inconvénients. Cela vaudrait la peine, entend-on dire alors, s'il y avait une plus-value artistique. La plus-value artistique n'est alors pour l'art et le plaisir de l'art pas seulement un bonus au sens d'un « what do I get ? » ou d'un « Qu'y a-t-il de plus ? » : c'est là une condition *sine qua non*. L'art, dans une telle conception, joue de toute façon toujours « au pays du bonus » et doit ainsi perpétuellement générer de la plus-value, tout comme le capitaliste et le capitalisme.

Mais c'est d'un autre type de plus-value qu'il s'agit ici. Tous les deux maintiennent un processus qui paraît très naturel du fait de sa continuité vitale ininterrompue, semblable à la respiration et à la circulation sanguine. Or dans le capitalisme, la plus-value est soumise, elle aussi, à la loi générale de la valeur qui détermine toute action au sein des conditions capitalistes, et qui à la fois rationalise et mystifie l'échange entre les hommes. « La valeur ne porte donc pas écrit sur le front ce qu'elle est. La valeur transforme au contraire tout produit du travail en hiéroglyphe social[2]. »

2 K. Marx, *Le Capital. Livre I*, Paris, PUF, 1993, p. 85.

Par le mot hiéroglyphe Marx entend ici non pas un simple signe, mais, avant tout, un signe d'abord indéchiffrable. En effet, la détermination de la valeur se fait par le temps de travail moyen socialement nécessaire, à partir des innombrables contributions de travail fournies par des travailleurs individuels. Aussi, ce hiéroglyphe, doublement métamorphosé, parle-t-il à son tour de quelque chose ; d'abord abstrait en travail social à partir du travail individuel, puis de nouveau concrétisé dans le produit marchand spécifique, bien qu'on ne puisse voir en lui de quoi il parle.

Qu'il devienne néanmoins intelligible de fonctionner sous cette loi aussi naturelle que mystérieuse et de participer à l'accroissement de la valeur, voilà qui est dû aux religions, visions du monde et idéologies qui confèrent à la vie régie par la loi de la valeur une autre explication, dotée de sens. Dans le domaine de l'art en revanche, la légendaire plus-value artistique n'est pas créée, du moins à première vue, sous le régime d'une loi dominante à l'échelle globale. Elle désigne plutôt l'abrogation provisoire ou exceptionnelle de cette loi. Cela tient, premièrement, à la position d'exception qu'occupe l'art dans la société

bourgeoise, à son autonomie. Deuxièmement, on attribue à l'art un lien avec le désir et, par là, avec les forces qui entendent ne pas se plier à la consistance ordonnée et imposée de la vie. Troisièmement cependant, on demande à l'art de ne pas être dépourvu de sens. S'il est tenu d'être aussi confus et chaotique que la vie et le monde, avec leurs paysages et leurs vicissitudes, il traite cependant, en dernière instance, du fait que tout cela est voulu et de la manière dont c'est voulu. C'est de tous les côtés possibles et imaginables qu'il épouse la société, la vie ou d'autres systèmes suspectés d'être privés de sens et contingents, pour, tout à coup, pouvoir présenter un créateur, la rassurante certitude d'un démiurge responsable de tout ce pétrin. Un artiste. Ou un collectif. Savoir qu'il y a quelqu'un qui l'a couchée sur le papier console de la plus dure des poésies de la négation et du désespoir.

Mais il y a encore d'autres justifications de la plus-value artistique qu'il n'est point besoin d'énumérer toutes, car les trois que nous venons de nommer sont non seulement les plus fréquentes et symptomatiques, mais révèlent également ce que les trois discours ont en commun

avec ceux qui ne seront pas cités ici : il s'agit de discours de légitimation qui correspondent aux grandes justifications de l'exceptionnalisme de l'art. Le terme de « plus-value » sert donc à décrire, dans la langue de tous les jours évoquée plus haut, le fait que l'art sert à quelque chose, qu'il est légitime et qu'il doit exister alors même qu'il tient son sens de son inutilité. Que l'on voie à cet égard surgir le mot de « plus-value » est loin d'être aussi innocemment utilitariste et instrumentaliste qu'il n'y paraît : déjà chez Marx lui-même, la plus-value est la figure de quelque chose qui est dépourvu de sens. Elle assure la bonne marche de quelque chose dont les éléments constitutifs (travaux, fabrication de produits, distribution, échange) se justifieraient déjà par eux-mêmes (et uniquement par et pour eux-mêmes) et ne nécessite nulle autre légitimation et aucun élément supplémentaire. Elle est dépourvue de sens et ne peut être légitimée que par le fait que, sans elle, toute la machine capitaliste serait à l'arrêt. Si l'art n'est pas dépourvu de sens, mais au contraire bien trop chargé de sens (car lié à une intention), il n'en a pas moins besoin d'une explication supplémentaire lui aussi. Le fait de décrire un manque

non pas par ce qui manque mais par un manque analogue, correspond sans doute à une certaine figure rhétorique, dont le nom m'échappe ici.

Il y a cette blague où le narrateur se moque d'un handicap. Une personne n'arrive pas à articuler et donc nasille. La chute de l'histoire consiste en ce que le narrateur, imitant le nasilleur, demande : Et fou troufez fa drôle ? Or voilà que le narrateur, qui veut raconter son histoire dans une soirée, découvre qu'une connaissance dont il sait qu'elle nasille, entre dans la cuisine où il est en train d'amuser tout le monde avec ses blagues. Et le narrateur de chercher alors désespérément un moyen qui lui permettrait de finir son histoire par une autre chute. Pour gagner du temps, il invente alors des variantes toujours nouvelles du récit d'origine, devenant ainsi de plus en plus ennuyeux et incohérent jusqu'à faire fuir son auditoire. À la fin, on entend, monter du public, la voix énervée du nasilleur demandant : « Et fou troufez fa drôle ? » Cette histoire correspond à l'interaction triviale entre les discours de légitimation artistiques et les efforts théoriques déployés pour eux, d'une part, et, de l'autre, un public qui pose tout simplement (et bêtement)

la question de savoir pourquoi ceci ou cela est de l'art ; qui demande où est la chute.

Identifier la légitimation à la chute et la revendiquer aujourd'hui, d'un air prétentieux et avec la fierté du consommateur, comme plus-value, c'est là quelque chose que le public a appris. Les responsables culturels dont le job consiste à rendre utile le non-utile (ce qui est aujourd'hui le dernier cri et ne demande pas un grand effort) n'arrivent de toute façon pas à penser autrement. C'est une coalition entre avant-garde vulgaire, pédagogie de musée et ironie artistique qui a mis au monde l'idée – qui ne fut pas inventée de toutes pièces, il est vrai – que, depuis Duchamp, l'enjeu de l'art serait la chute, la *punchline*, le petit truc décisif, la petite idée en plus. Cette « petite idée en plus » se compose, d'une part, des stratégies de communication de la publicité pour laquelle il est important qu'une marque, un produit et une campagne soient construits autour d'un seul et unique *claim* (comme on dit dans le jargon professionnel), identifiable mais surprenant, et se compose d'autre part de la convention née du besoin de légitimation de l'art moderne qui veut que toute œuvre, au fond, doit engendrer sa

propre justification, voire qu'elle doit être d'une seule et même façon genre et cas de figure unique du genre. C'est là quelque chose qui provient des postulats anticonventionnels de l'avant-garde et de la néo-avant-garde ; qui s'accorde à merveille, sur un certain plan, avec l'idée supplémentaire, le *claim* et le clou, parce que ce quelque chose ne tient pas et ne veut pas tenir compte de tout prérequis dans l'art.

C'est pour de toutes autres raisons que celles de la publicité – qui entend, elle aussi, communiquer sans préalables (mais pour atteindre un maximum de consommateurs) –, qu'il existe dans l'art une étrange coalition. Une coalition entre, d'une part, l'attaque avant-gardiste légitime contre des conventions et des règles basées sur le matériau, le métier et la tradition de celui-ci, et, d'autre part, l'intérêt pour cette absence de prérequis qu'entretiennent certains collectionneurs et certaines institutions, intérêt qu'un art ainsi purgé d'histoire peut utiliser comme objet idéal de reconnotation : que ce soit par l'instrumentalisation politico-culturelle, ou comme objet de spéculation. La relativité (jusqu'à l'insignifiance) de l'objet matériel de l'art, qu'elle fût pensée et

postulée politiquement (comme critique des institutions, critique des prérequis de l'art en tant qu'institution sociale) ou en termes de philosophie de l'art (l'art plastique comme méta-art de tous les arts, l'art comme jeu de langage, logique de propositions), cette relativité converge sur le plan des symptômes sociaux (types de discours, attitudes, modes) avec son contraire en termes d'histoire intellectuelle : le nivellement de l'art par des intérêts relevant de la spéculation ainsi que de la communication et des divertissements prodigués par l'administration.

Les éléments constitutifs de cette disgracieuse synthèse ont en commun la revendication de la *punchline* et de la plus-value. À cette revendication correspond de manière intéressante, dès les débuts de la haute modernité, une disposition psychologique de la part des artistes, une variante de leurs modèles énergétiques dirigée de manière individualiste et volontariste contre cette synthèse et sa consommation de *punchlines*. Il s'agit du retardement et du refus de la chute chez des artistes tels que Salvador Dali et Martin Kippberger qui, aussi différents qu'ils soient, sont tout sauf incompatibles avec la culture de la

punchline. De Dali, on connaît la légende maintes fois colportée, et que lui-même s'est plu à dépeindre avec force détails, de la procrastination du plaisir physique, que ce soit le petit Salvador éprouvant un plaisir intense à retarder infiniment la défécation ou le Dali adolescent prétendant avoir retardé son orgasme violemment et à grand renfort de moyens. L'artiste avait déjà compris, ou du moins l'avait-il imaginé, que le public ne s'intéressait pas au processus mais au produit, et non pas au produit entier mais uniquement à ce minuscule reste qui le rend complet. Il avait compris qu'il s'intéresse à l'exception qui constitue, qui fonde toute cette entreprise exceptionnaliste qu'est l'art, suspendant les lois du quotidien. À cet égard, le procès, sa propre vie d'artiste, lui importait bien sûr beaucoup plus que le produit.

Martin Kippenberger qui fut un légendaire conteur de blagues et *party-performer*, s'est lui aussi concentré sur les différentes façons de retarder la chute. Il racontait des blagues interminables et répétitives qui ne faisaient cependant jamais oublier qu'il allait encore y avoir une suite qui pourtant ne venait jamais ou alors seulement de manière sciemment insatisfaisante. Ces

allocutions qui commençaient rituellement par les mots « Je n'aime pas les grands discours… » trouvèrent de multiples équivalents dans le travail pratique de Kippenberger. Au contraire de la sérialité pure qui vit encore de ce qu'elle expose son principe de production lui-même comme chute, Kippenberger préférait travailler avec des structures narratives qui étaient construites il est vrai en vue d'une chute finale, d'un effet de rupture. Sauf que celle-ci était refusée. L'exemple qui illustre peut-être le mieux ce principe est une œuvre basée sur « Akbar et Jeff », des personnages de bande dessinée créés par Matt Groening. Dans cette série publiée par de nombreux magazines urbains et revues de programmes TV américains, les 24 ou 32 cases sont toujours identiques hormis la dernière, l'histoire n'étant racontée que par le dialogue. C'est seulement à la dernière image qu'intervient un changement significatif. Kippenberger s'est approprié des épisodes de cette série de BD où il a procédé à quelques modifications insignifiantes tout en coupant toujours la dernière image, de sorte que la chute n'apparaît jamais.

Ces attaques individuelles et volontaristes portées contre le problème de la chute, que l'on pourrait placer sur une échelle quelque part entre honorable et obsessionnel, montrent cependant que des artistes importants et attentifs étaient conscients du problème, à un niveau ou un autre. Bien évidemment, les contre-mesures tendent, elles aussi, à prendre un caractère de chute. Et même dans le cas d'œuvres que personne ne soupçonnerait posséder un caractère de chute, la formation reçue par les pédagogues de musée et le *briefing* qu'ils nous donnent lors des visites guidées contribuent à en perpétuer la logique. S'y ajoute l'immense *oral culture* de l'art plastique. Avec le nombre croissant d'étudiants, de collectionneurs et d'autres participants du monde de l'art, et, concomitamment, l'augmentation constante (grâce aux foires, colloques, inaugurations et spectacles) d'occasions de discussions entre toujours plus de personnes impliquées, c'est également le nombre des récits à propos de l'art qui augmente, le nombre des anecdotes circulant sous forme non écrite sur les œuvres et les idées qu'elles contiennent. Ces récits, du fait des lois usuelles de la conversation publique, tendent eux

aussi à être extrapolés en chutes. Ces extrapolations sont également utiles dans des séminaires ou des cours organisés par des institutions artistiques académiques quand il s'agit de faire comprendre des stratégies plus complexes.

Cependant, cette culture artistique de la chute basée sur l'information, la réflexivité, la dialogicité et l'*oral culture,* mais aussi sur la publicité, la réduction, la didactique et le désir compulsif de communiquer, qui, précisément pour cela, n'est pas univoque, cette culture ne forme qu'un aspect du discours de la plus-value – de la question, posée d'un air un peu mutin, de la plus-value artistique. Elle n'est pas univoque parce qu'elle associe, d'un côté, l'accréditation conceptuelle des courants artistiques qui abstrayaient à partir d'objets concrets pour intégrer ces abstractions dans des projets critiques, et de l'autre, l'instrumentalisation de ces mêmes abstractions à travers une culture réductrice de la communication ; parce qu'elle fonde la multiplication des discours à travers la conceptualisation et la raréfaction des discours à travers des slogans et des chutes en un principe, indiscernable par moments, de

production, mais avant tout de réception d'art : succès et désastre du projet moderniste.

Or, une autre facette de cette culture de la *punchline* se caractérise par une idée énoncée par une coalition portée de façon tout aussi hétérogène par des motifs aussi bien douteux que légitimes, composée de personnes et position tout aussi hétérogènes, et qui précisément veut voir dans la « plus-value artistique » ce qui est indicible. Ceux qui se plaignaient déjà devant des tableaux de Magritte de ce qu'on pouvait aussi en exposer les idées par les moyens du langage. Ce groupe se distingue, d'un côté, par la revendication justifiée d'une expérience esthétique complexe qui refuse d'opérer avec des idées-clés et des chutes, et, de l'autre, par le désir réactionnaire d'immersion et le bonheur préréflexif aussi bien que régressif d'une fusion et disparition totales dans l'expérience artistique. La plus-value serait alors, selon l'une ou l'autre coalition, la complexité insaisissable du simple coup d'œil, le sentiment qu'il reste encore davantage à savoir, et enfin la sensation de curiosité produite par un manque, une disposition. Ou alors ce serait la revendication d'un monde totalement différent,

d'une qualité du rêve non perturbé par un discours et une réflexion tels que ceux fournis ces derniers temps par la nouvelle infantilité ou l'art d'immersion, mais aussi, en grande partie, par la mode de la mélancolie et les arts de la mignonnisation.

Les deux coalitions qui soutiennent ces discours, pour lesquelles existe donc un critère d'art évident désigné par le terme de plus-value, dont toutefois la signification est bien différente pour l'une et l'autre, sont liées entre elles par un sentiment de peur que l'on puisse leur cacher quelque chose, qu'il y aurait quelque chose à savoir qui n'a pas encore été dit, voire que la fête dont il s'agit sans doute aussi a lieu ailleurs.

Or, on peut certes décrire ainsi une grande partie du milieu artistique, notamment lorsque les sujets et les clients qui y appartiennent cherchent à s'entendre sur les critères selon lesquels ils sont prêts à accorder leur précieuse attention. Cependant, de larges pans du quotidien du milieu artistique, notamment de ses cercles internes, ne sont guère concernés par ce discours. Car, d'une part, ceux qui vivent et travaillent au sein de ce cercle sont des gens qui, pour ainsi dire, savent toujours où ils travaillent et qui n'ont

point besoin de critères pour se mettre d'accord à ce sujet. Les professionnels sont, on le sait, des gens qui vivent leur travail comme étant un territoire délimité où tout va de soi et où tout se passe de justification. D'autre part, ils ont affaire à des œuvres qu'ils reconnaissent, sans réflexion expressément affichée, comme appartenant au domaine qu'ils savent être celui de leur travail. L'art ! On peut dire qu'il existe un rapport bien déterminé entre des œuvres qui revendiquent la légitimation de l'art, la *punchline*, la plus-value et celles qui passent pour être de l'art du quotidien. Ces dernières sont plus fréquentes. Bien entendu, toutes les œuvres du genre qui se passe de justification se trouvent être conjointement justifiées par d'autres œuvres. Elles sont, pour ainsi dire, les cas d'une légitimation coagulée et devenue discrète. Elles peuvent se passer de justifications externes et déploient donc les lourdes senteurs de l'immanence dont aime se repaître le commerce de l'art. Ce sont de telles œuvres qui constituent le quotidien de l'art, ce sont elles qui parcourent le monde et dont les images tapissent les pages des catalogues et revues d'art. Mais seul le premier

type, celui qui manifestement a besoin de légitimation, maintient le discours en vie.

Le système qui assure l'équilibre entre les différentes espèces de consommateurs et les demandes de plus-value de la part des clients doit cependant distinguer entre des intérêts qui, ensemble, stabilisent le système de l'art, chose nécessaire aussi et surtout lorsque, du fait de grands succès économiques, il semble ne pas y avoir de raison pour cela. Les choses qui ont souvent du succès sont celles qui n'ont besoin d'aucune justification particulière et qui se tiennent sur les épaules d'innombrables discours de légitimation passés et de substrats de discussion sédimentés comme des îles se dressant sur des falaises en calcaire coquillier. La peinture allemande, par exemple, qui a connu au cours de ces dernières années à l'échelle globale un si grand succès, n'a plus rien à voir avec les discussions contemporaines, ni avec les *punchlines* auxquelles ces discussions ont été si souvent réduites. Au lieu de cela, elle se trouve sur un récif gigantesque dont la base serait – mettons – constituée de Max Ernst, avec, au-dessus, le réalisme magique, un peu de néo-expressionisme allemand, la peinture

« fauve », le surréalisme hippie, l'art RDA et enfin, une touche professionnelle de *finish* contemporain. Ce sont là des travaux qui n'ont ni besoin de se justifier par une idée ni par un surplus d'immersion ou de délire. Il s'agit tout simplement d'un cas de figure d'une production reconnaissable, d'une manière toute générale et non spécifique, comme étant de l'art – et cela est bien entendu encore bien plus ennuyeux, en dépit de tout ce que l'on peut dire de l'art qui a besoin de justification et contre les mécanismes dont il se sert ou est forcé de se servir. Il apparaît donc que l'art permettant des gains spéculatifs repose sur celui qui, à travers des cycles de formation de plus-value artistique, devait se fonder sur la motivation ou l'expérience, et peut donc s'installer confortablement dans une validité et une légitimité profondes, devenues depuis longtemps triviales et mensongères. Si ce qui a besoin de justification et les discours qui vont avec fournit l'aliment nécessaire à la bonne marche du milieu, de ses conversations et à la formation des idées, en dessous cependant se trouve la chair grasse de l'économie de l'art. L'archaïsme comme nouveauté. Non pas, comme on l'a souvent entendu dire, que les œuvres d'art et les

pratiques artistiques doivent se faire passer pour neuves afin d'avoir du succès et que, pour cela, toute pratique de formation de nouveauté est suspecte car elle ne servirait qu'abusivement pour se distinguer sur le marché, à des fins de carrière. Le contraire est vrai. Le seul succès de ce type de formation de nouveautés réside dans la propagation de discours. Cela apporte certes certains avantages à ceux qui propagent ces discours, mais ces avantages sont disproportionnés en regard de la véritable chair matérielle habillant le corps du succès artistique. Pour créer celui-ci, il faut réapparaître avec quelque chose de bien familier et l'aune du succès est alors de ne générer aucun discours précisément. Ou de le réduire bientôt au silence. Ni Lichtenstein, ni Twombly, ni les *super sellers* allemands ou américains actuels n'ont continué à produire des discours une fois le succès venu. Il fallut que Kippenberger et Basquiat meurent et se taisent, littéralement, pour obtenir les prix élevés qu'ils atteignent aujourd'hui. Un silence discursif absolu entoure Neo Rauch. Le système doit néanmoins continuer de produire discours, excitations, idées de légitimation et autres *punchlines*, sinon viendrait à manquer le

calcaire coquillier dont sont faites les falaises de craie des *top sellers* d'aujourd'hui. Indirectement, la plus-value comme *punchline* ou surplus existentiel est également importante pour le secteur économique primordial, la valorisation centrale de l'art. Reste à savoir quel genre d'art est exposé et vendu là, comment il prend de la valeur.

2 L'art comme marchandise

Quel genre de marchandise est alors la marchandise « art » ? Comment le travail humain l'engendre-t-il ? Qui en tire bénéfice et de quelle manière ? Ce bénéfice est-il de la plus-value ? Dans ce chapitre, j'entends déplacer la perspective consistant à observer la carrière d'un certain type d'art opposé à tel ou tel autre au profit d'un regard sur l'économie de la production de l'art de galerie contemporain ou, en d'autres termes, sur la théorie de la valeur. Comment se présente le quotidien économique moyen de cette production artistique dès lors qu'on la considère sous l'angle des catégories marxistes désormais classiques que sont le travail vivant et abstrait, la valeur et le prix ?

Or, là aussi, il convient de distinguer deux procès : le prix spéculatif et son rapport à la valeur (2) ainsi que la valeur marchande quotidienne et son prix (1). Certes, à un certain point, les deux aspects sont inséparables : tout ce qui a une valeur marchande quotidienne peut aussi, théoriquement, devenir objet de spéculation. Mais la plupart des transactions effectuées avec des marchandises dans le domaine de l'art plastique ne touchent pas le secteur spéculatif (dans un premier temps) mais sont néanmoins viables en tant que modèle économique. Les deux types de valeur naissent d'une façon différente. À leur tour, ces deux modes différents ont un lien commun avec la question de la reproduction et de l'unicité (3).

(1) La valeur d'un produit se mesure au travail social moyen nécessaire pour fabriquer tel ou tel produit spécifique. Cette définition de la valeur, basée sur la théorie marxiste de la valeur-travail, semble au premier abord absurde pour ce qui concerne l'œuvre d'art. Et ceci pas uniquement pour ce qui concerne les œuvres d'art modernes : dans le cas des œuvres d'art classiques fabriquées pour un marché, on trouve déjà une différence

de prix énorme entre deux œuvres d'art qu'un peintre aura mis le même temps à exécuter. Mais là n'est pas le problème. Le prix n'est pas la valeur, mais bien plutôt la « fausse apparence » (Marx) de la valeur. En tant que réalisation à chaque fois actuelle de la valeur dans l'échange, il dépend de toute sorte d'autres variables.

Or, on pourrait aussi dire que la dérivation de la valeur à partir du travail social moyen nécessaire est non seulement dépourvue de sens pour ce qui est du prix mais aussi pour ce qui est de la valeur des œuvres d'art. Car il y a une variété bien trop grande dans le travail individuel nécessaire. Mais Marx parle bien d'une valeur moyenne. Cette valeur moyenne, pourrait-on objecter, se calcule, dans la production d'art moderne, à partir de valeurs individuelles si divergentes que celles-ci, au lieu de s'accumuler au milieu et de diminuer à l'approche des bords, comme dans le cas de moyennes classiques, génèrent probablement autant d'extrêmes dans les deux sens que de résultats proches du milieu. Cela n'est pourtant juste que lorsque, pour trouver une telle moyenne, on ne se base que sur des prix actuels et sur le temps de travail actuellement nécessaire

pour produire une œuvre. Mais c'est là de toute façon inapproprié, y compris en ce qui concerne d'autres travaux. Il serait, au contraire, approprié que le calcul prenne en compte l'investissement dans la formation et dans d'autres activités nécessaires au devenir de l'artiste et de l'intégrer dans la quantité du travail artistique socialement nécessaire. Alors on trouverait bien plus de résultats au milieu ; car le nombre des heures nécessaires augmenterait massivement et les différences des prix réalisés actuellement ne feraient plus tellement le poids puisque, dans l'ensemble, le bénéfice réalisé par heure individuelle de travail artistique chuterait de façon extrême.

Or, dans ce raisonnement, deux grandeurs sont intéressantes : premièrement la part du temps nécessaire au devenir-artiste qui n'a pas été passé à l'académie des beaux-arts et, deuxièmement, le financement du temps passé aux beaux-arts. En effet, on note ici des différences culturelles, nationales, régionales mais également des différences spécifiques en fonction du type d'artiste. D'une part, le temps nécessaire au devenir-artiste qui n'a pas été passé à l'académie a nettement baissé par rapport au temps

qui y a été passé. Il y a de moins en moins d'artistes professionnels qui ont acquis leur formation artistique en *outsiders*, par une participation romantique à la « vie » et qui investissent cette force productive. D'une manière générale, les biographies des artistes tendent à ressembler de plus en plus à celles d'autres ouvriers spécialisés à haute qualification ; de ce point de vue, il est devenu désormais assez difficile de maintenir le statut d'exception de l'objet d'art, statut qu'on aime idéaliser mais aussi irrationnaliser à travers la vie exceptionnelle des artistes en tant que bohèmes, *freaks* et autres *homines sacri*. De l'autre, cependant, la valorisation des produits artistiques tient normalement de plus à la question de savoir qui a payé les heures de formation. En Europe, cela reste, la plupart du temps, l'État qui en paie l'intégralité ou une grande partie.

Cette universalité abstraite qui participe ainsi au travail social de l'art, est remplacée, aux États-Unis par exemple, de même que dans d'autres régions du monde marquées par le néo-libéralisme, par les artistes eux-mêmes. Ceux-ci souscrivent des crédits pour financer leur formation, investissant déjà, si l'on veut,

dans leur formation les revenus qu'ils ne réaliseront que bien plus tard. Aux États-Unis, les artistes sont donc des entrepreneurs en nom propre puis, plus tard, au nom d'autrui également, tandis qu'ici en Europe, ils tendent, en partie, à être en quelque sorte des fonctionnaires ou employés de l'État, ce qui les rend, ne serait-ce qu'indirectement, redevables d'un bien commun. Non seulement ils ont été formés dans des universités publiques, mais plus tard, ils acceptent souvent des commandes de l'État ; que ce soit pour des programmes publics tels que « Kunst am Bau » ; dans le cadre de l'art-projet urbain ; comme bénéficiaires d'une culture de projet postmoderne, financée par des fonds publiques : ou, enfin, en travaillant pour une académie d'État où ils exercent une des nombreuses fonctions qu'il est donné à un artiste d'exercer. Ainsi ils participent, dans une mesure bien plus vaste, quoique sous influence bureaucratique, à une socialisation définie en termes politiques, tandis qu'ailleurs ils se définissent de plus en plus par leur participation au marché. L'une et l'autre approche sapent leur exceptionnalisme romantique – de même, d'une

certaine manière, que l'exceptionnalisme des marchandises qui voient ainsi le jour.

Il est intéressant de voir qu'une telle situation a existé aux États-Unis au cours des années 1930 quand les plasticiens se virent incorporés, à une échelle bien plus large, dans les projets publics du *New Deal*. De Philip Guston à Jackson Pollock, de nombreux artistes de la *New York School* – laquelle, plus tard, devait avoir une influence décisive tant pour asseoir la prétention états-unienne au *leadership* que pour assurer au marché de l'art new-yorkais son rôle de *leader* mondial – passèrent une partie de leur temps de formation ainsi que les premières années de leur vie professionnelle dans des projets socialistes, pour ainsi dire, de l'administration du *New Deal*. Ces heures de travail passées dans l'intérêt de l'État pouvaient donc, dans des conditions politiques complètement différentes, être réinvesties dans des intérêts d'État, qui, pour être désormais ceux des États-Unis anticommunistes de la guerre froide n'en restaient pas moins les intérêts de ces mêmes États-Unis. Tout cela ne se faisait pas par gratitude de la part des artistes, mais parce que ceux-ci étaient déjà habitués à

une façon de travailler qui n'était pas, primordialement, orientée en fonction des besoins du marché. Dialectiquement, ils produisirent, après leur tournant individualiste, un art qui était toujours un art utile à l'État – et à plus forte raison désormais (même si entre-temps, sous le règne de la guerre froide et des Républicains, État et marché avaient cessé d'être des antagonistes).

Si l'on considère, en revanche, les artistes comme des entrepreneurs en nom propre, le savoir acquis dans des bistrots et des académies constituerait alors leur capital constant et leur production saisonnière respective le capital variable. Quant à la plus-value, ils la réalisent dans la mesure où, en tant que travailleurs de la culture *self employed*, ils sont à même de déduire du temps supplémentaire non payé et leur savoir supplémentaire souvent informel des autres activités quotidiennes, y compris des activités économiques et nécessaires à la survie, et de les mettre dans la conception, le développement et la production d'œuvres d'art. À mesure qu'ils développent ainsi une forme d'œuvre d'art qui requiert leur présence permanente (si possible) et souvent médiatisée de manière performative, la

plus-value ainsi obtenue sera élevée – même si elle ne se laisse pas forcément toujours réaliser sous forme d'un prix correspondant.

En règle générale, on objecterait à un tel modèle que les deux types de capital ne sont que les composantes d'une seule et même personne et qu'exploiteur et exploité sont donc identiques – en effet, cette circonstance marque le seuil du passage de l'achat de force de travail par l'entrepreneur à l'utilisation, par l'artiste, de son propre temps de travail et temps de travail supplémentaire – mais les travailleurs-entrepreneurs *self employed* ne travaillant que pour un ou plusieurs commanditaires constituent de toute manière le nouveau type prédominant d'un successeur du travailleur salarié. La différence avec le travail salarié n'est, au fond, qu'une ruse contractuelle évitant à l'entrepreneur de payer les charges sociales : le rapport régnant entre les artistes et leurs galeries ou commanditaires étatiques est de fait un rapport qui ressemble à celui qui existe entre l'ex-salarié désormais délocalisé et son entreprise. Il y a bien entendu aussi les quelques-uns au sommet de la hiérarchie des artistes actifs, qui créent une tout autre plus-value. C'est une

plus-value non pas réalisée au niveau de l'(auto-) exploitation délocalisée, mais qui a entièrement retiré son activité aussi bien du travail pratique dans l'atelier que du travail supplémentaire fourni au cours de la vie nocturne ou dans les séminaires et qui, en tant qu'entrepreneur maxi-conceptuel, se décharge de ces activités sur un nombre maximal d'assistants.

Quand un tel artiste – que nous allons imaginer ici comme une combinaison des deux types – se décide à utiliser d'une certaine manière son capital variable, la marchandise « force de travail artistique » qu'il tient de lui-même et de ses assistants par le truchement du capital constant de sa compétence artistique, de la « technologie » que constitue la maîtrise du matériel artistique, il cherche alors, ce faisant, comme tout entrepreneur normal, à maintenir élevée la part de force de travail fournie par lui-même ou par ses assistants (en plus), et ce dans le but d'obtenir une valeur qui non seulement se laisse réaliser, dans le quotidien des rapports d'échange avec les galeristes, les collectionneurs et les musées, comme un prix aussi élevé que possible, mais maximise également la part de travail nouveau et de capital

variable, avant tout de « surtravail non payé » supplémentaire au sens de Marx. La réputation de l'artiste rencontre ici la formule marxienne de la plus-value : il faut que l'artiste produise autant que possible du frais et du neuf (capital variable, surtravail), mais sur la base d'un nom auparavant acquis (capital constant). Dès que le capital constant devient trop élevé, mon taux de plus-value va baisser, quand il faut par exemple accumuler trop de temps de formation pour pouvoir encore réaliser quelque chose sous forme de travail vivant (le mien ou celui de mes employés). C'est là le désavantage de l'artiste intellectuel ou de celui qui agit à partir d'un sentiment de devoir particulièrement profond vis-à-vis des nécessités de sa biographie. Dans l'ensemble, on peut cependant très bien transposer ce modèle à l'auto-entrepreneur *freelance* actuel de la culture qui est en dehors du monde de l'art. Mais le taux de plus-value baisse également lorsque l'artiste est mort ou lorsqu'il n'y a plus que des œuvres anciennes qui circulent dans le commerce ; alors, à partir de ce moment (pas seulement à partir de ce moment, mais aussi depuis peu, dans le cas de

jeunes artistes vivants) entrent en vigueur les lois de la spéculation.

(2) Car l'autre valeur, spéculative, est due à d'autres qualités de l'œuvre que la valeur des heures de travail et leur utilisation. Mais la condition préalable à cette valeur est l'existence d'une valeur artistique première, si l'on peut dire, qu'elle tient de la moyenne des heures de travail nécessaires. Il faut qu'il y ait un marché de l'art quotidien où une telle moyenne fixe rationnellement les prix payés pour le travail d'un artiste qui a atteint un certain âge et a passé des heures de qualification bien déterminées à l'académie des beaux-arts, au cours de la vie nocturne ou dans l'existence créatrice-expérimentale. Le travail d'un artiste âgé de trente-cinq ans qui coûte, mettons 20 000 €, n'est certainement pas bon marché, mais correspond en moyenne à la valeur des heures de travail qui y ont été investies. Peut-être cela vaut-il encore tout juste (bien entendu, les dimensions, le nombre des travaux pouvant être produits avec des moyens comparables, etc. sont des variables importantes du prix) lorsque l'on n'obtient que 5 000 € par œuvre, mais cela reste valable jusqu'aux montants de prix élevés à cinq chiffres.

Les fluctuations de prix, dans ce cadre, s'expliquent certainement aussi par l'écho et la réception hors du marché au sens strict, par la reconnaissance de la part de curateurs et critiques, mais ne s'expliquent pas encore par la spéculation. Les marchandises fabriquées par les artistes à ce niveau ne sont pas non plus absolument exceptionnelles comparées à d'autres marchandises, à d'autres pratiques. Si les œuvres sont certes des singularités absolues – même si elles sont reproduites ou reproductibles, comme nous le verrons encore – elles le sont cependant comme cas de figure d'un genre de marchandises, leur singularité est précisément la qualité commandée, le cas de figure d'une qualité générale. Au désir ou à la demande générale en matière d'art plastique – sous la forme d'une demande d'objets singuliers –, les artistes répondent en produisant des singularités concrètes.

Dans ce cadre, des différences de prix allant de 10 000 à 200 000 € ne représentent pas un éventail de variation particulièrement large. Celui-ci correspond en gros à celui qui existe entre automobiles fabriquées en masse, mais obéissant à des exigences diverses en matière de qualité,

et fabrication de luxe. Le fait que le travail du designer, ou celui de *public relations* ayant contribué à la valeur symbole d'une marque – et par là même au capital constant – occupe une part accrue dans la formation de valeur, ne signifie pas que ces valeurs soient tout à coup le fruit du pur esprit et non du travail vivant. Ces travaux sont, eux aussi, des travaux à haute qualification (et doivent ainsi être interprétés conjointement au travail de formation). Dès lors que l'on voit dans leurs multiples valeurs symboles les substrats de productions sociales de distinction, apprises et exercées dans et hors des établissements de formation culturellement significatifs, peaufinées dans les milieux qui y sont liés, on s'aperçoit qu'un tel travail social individuel – qui, précisément, ne détermine pas seulement les prix mais aussi la valeur – est entré dans les marchandises d'art et de design.

Un autre aspect du quotidien de l'art est qu'il se compose d'objets qui semblent dépourvus de valeur d'usage quotidienne et qui ne consistent qu'en valeurs d'échange et fétiches de valeur d'échange disproportionnés. Mais, précisément, ce n'est pas ce qui se produit dans le quotidien de

l'art. Ici, la valeur d'échange disproportionnée de manière fétichiste a été domestiquée sous forme d'une valeur d'usage de second ordre, si l'on peut dire. On peut, bien entendu, générer une certaine valeur d'usage dans les différentes possibilités qui existent pour établir un rapport avec des objets d'art, même si, comme pour toute marchandise, cette valeur d'usage est dominée par la valeur d'échange. Néanmoins, la valeur d'usage reste, en principe, tout aussi présente comme chez n'importe quelle autre marchandise et ne peut être réduite à une « valeur de distinction », un « signe extérieur de richesse » ou une « valeur symbole », comme s'il existait des marchandises qui se manifestent de façon tout à fait non symbolique et, surtout, comme si dans ces mêmes désignations n'était pas inscrit un usage bien concret au sein de l'action sociale auquel, souvent, tous les participants aspirent sans s'en cacher. La valeur d'usage d'un certain type de marchandises (et les objets d'art en font partie) réside, si l'on veut, dans leur promesse de pouvoir apparaître en pures valeurs d'échange, dans leur promesse de devenir de l'argent. Or, il est tout aussi important que cela reste, pour l'instant, irréalisé, mais

que son report corresponde à la beauté de l'objet en question. Sa beauté réside dans le travail mort qu'il sera en mesure de fournir en tant qu'objet d'exposition (ou objet d'archives). Il fait entrevoir une métamorphose, ce qui, à son tour, si l'on oublie le caractère pour ainsi dire prosaïque de cette métamorphose, peut approcher d'une expérience du sublime.

Or, pour qu'il y ait spéculation, il faut que celle-ci puisse prendre une grande distance vis-à-vis de la valeur, tout en tenant, semblablement, un discours sur l'adéquation et en y investissant, comme c'est d'ailleurs le cas là où prix et valeur entretiennent encore un rapport normal, du moins en apparence. Au-delà du rapport normal entre valeur et prix et du rapport entre travail et valeur qui y est caché, la spéculation a besoin que l'on serre une nouvelle fois la vis quant à la distance entre travail et valeur par le pari et, par là, par une unité de temps supplémentaire au-delà du temps de travail. Pour toute spéculation, dans et hors la spéculation artistique, il faut qu'elle se réfère à la valorisation de la valeur que l'on attend dans l'avenir, à la valorisation du travail vivant coagulé en valeur sans travail vivant supplémentaire. Or

ce faisant, le pari cherche non seulement à faire usage d'un savoir d'expert vis-à-vis d'une certaine attente future, mais encore, à influencer directement l'avenir par ce même usage. Cependant, il reste ici totalement indifférent vis-à-vis de la manière dont la valeur va se réaliser : on sait que l'on peut parier sur la valorisation de la valeur tout à fait indépendamment du fait qu'il s'agisse de produits agricoles (carcasses de porc, jus d'orange surgelé) ou de produits délabrés relevant d'une production mixte basée à la fois sur l'artisanat d'art et l'industrie, qui fait appel à une division du travail hautement développée (immeubles de rapport dans les grandes villes).

Dans le domaine des arts plastiques cependant, la rationalisation de la spéculation doit, d'une façon ou d'une autre, entrer dans la détermination du prix, que ce soit comme sa vérité jusque-là ensevelie qui émerge soudain (reconnaissance tardive), ou comme simple continuation du mélange – prétendument – contenu dans la détermination originelle du prix, mélange de création de valeur, de détermination de prix et de réception. Alors que le prix d'une marchandise ordinaire n'apparaît que comme fausse apparence

de sa valeur (donc de la manière dont le travail vivant se transforme en valeur), car le prix apparaît toujours comme le prix d'une chose et met au monde une idée d'adéquation ou d'inadéquation qui ne peut se rapporter qu'à des choses, le discours de l'adéquation dans l'art s'emploie, lui, à trouver sans relâche de bonnes raisons allant au-delà de l'objectivité de la détermination du prix (rareté, demande, etc.) et à intégrer à la justification la qualité – dérivée, sur le plan artistique, du travail individuel.

Or dans la spéculation, ce discours de rationalisation devient doublement faux. Non seulement se base-t-il toujours sur le fait que les prix peuvent être des formes d'expression adéquates, mais il insiste désormais sur ce que le prix spéculatif, au lieu d'avoir encore moins à voir avec le travail abstrait, exprimerait, de manière particulièrement proche et juste, le véritable rang et la véritable valeur métaphysique du travail artistique vivant. Le prix réalisé en salle de vente passe pour être la voix de l'histoire, contrairement au prix réalisé quotidiennement sur le marché

de l'art qui est seulement la voix de la mode[3]. Depuis l'idée de l'*ars longa* qui établit la légitimation de l'art à travers sa longévité survivant à la *vita brevis*, jusqu'à celle du caractère infini de l'expérience esthétique telle que la postulent les théories de réception modernes, il existe toute une série de théorèmes esthético-philosophiques de la vérité tardive, de la réalité se révélant peu à peu ou ayant été découverte, et de la justice se réalisant lentement qui, toutes les trois, sont confondues intentionnellement avec la spéculation, dans le mode de la conscience spécifiquement fausse du marché de l'art. Il est également significatif que l'art avancé de ces dernières décennies a fait de la durée non seulement le thème de genres spécifiques, mais aussi, d'une façon plus générale, de parties de plus en plus grandes de genres qui, à l'origine, n'étaient conçus que spatialement, en tant qu'objets (de la *Duration*

3 C'est du moins l'ordre classique des éléments du système de l'art. Cet ordre change peu bien que, de nos jours, des expositions en galerie fonctionnent souvent comme des ventes aux enchères et des biennales comme des expositions en galerie ; prochainement : des ventes aux enchères comme shows de débutant.

Piece à la *Time Based Installation*, voire le *Time Based Painting*).

Cependant, cette double fausse apparence ne fonctionne pas comme une double négation. Elle complète seulement le caractère illusoire du prix dans le mode premier, le rend étanche, impénétrable et entretient, de plus, un lien causal avec le premier prix. Car tout processus d'échange, de vente normal et quotidien dans le monde des premiers prix, ainsi que des valeurs qui s'y attachent, peut toujours être lu également comme acte en vue d'une spéculation, même si on continue de payer les prix qui semblent être en vigueur pour tous les intéressés. C'est ainsi que la transparence absolue des prix, qui est actuellement en train de naître, s'accompagne d'une crise des prix quotidiens qui nous occupera dans la troisième partie de cet essai.

(3) Souvent, cependant, le caractère marchand des œuvres d'art est associé à leur reproductibilité. Le malentendu selon lequel les œuvres d'art reproduites ou reproductibles ne seraient plus des œuvres d'art, mais seulement des marchandises, ne demande plus, à vrai dire, à être corrigé. Bien entendu, les premières

œuvres d'art post-rituelles et donc séculières, qui, en même temps, n'étaient plus liées à des commandes, étaient des produits manufacturés impliquant une division du travail, et ne pouvaient devenir marchandises qu'en apparaissant comme étant des originaux. L'aura de l'original, préalable du caractère marchand, est en même temps une mystification à part entière opérant de manière analogue à la mystification du caractère marchand, mais qui opère sur un autre plan. Quand la forme-marchandise donne à la métamorphose du travail vivant en travail abstrait, de la valeur d'usage en valeur d'échange, une choséité qui fait apparaître le caractère social du travail et de ses spécificités comme une qualité naturelle de la chose produite. L'aura de l'original fait apparaître le travail vivant de l'artiste, par le détour du concept fétichiste du « génie unique de l'artiste », comme patine, comme indice matériel, comme composition chimique-matérielle et donc comme qualité du délitement naturel de la matière – de tout ce qui peut être fétichisé dans les catégories d'écriture manuscrite, d'unicité, d'original, d'œuvre d'art. Cependant, ce ne sont pas tous les concepts ici énumérés qui se réfèrent à la seule

qualité matérielle faisant apparaître le travail vivant de l'artiste comme objet auratique : une part du matériau authentique de l'original s'est d'ores et déjà évaporée en métaphore.

Or, la marchandise artistique au XXe siècle n'a plus du tout besoin d'être un original au sens strict. Elle peut apparaître sous la forme d'un multiple, d'un ouvrage imprimé, d'une revue rare, d'un *readymade*. La transmission de la singularité artistique ne s'opère plus par contact physique entre l'un et l'autre mais par contact spirituel. L'artiste a *conçu* le *readymade*, il a *planifié* le projet. En bout de chaîne toutefois, il faut qu'il y ait des objets rares, singuliers : traces de production, revues et ouvrages imprimés introuvables ou objets ayant été auratisés par d'autres interventions, évidentes ou moins perceptibles où, cependant, ce qui compte n'est plus l'indicateur matériel mais un rapport métaphysique. Or, ce rapport n'est ni métaphorique ni iconique, ni symbolique non plus. L'œuvre d'art n'est ni l'image de la singularité de l'artiste, ni un signe arbitraire, mais continue d'être comprise comme indice de son unicité, de son individualité singulière. L'œuvre d'art est image dans le rapport au monde qu'elle

représente mais qui est secondaire ; elle est image par rapport à l'unicité du transmetteur ou à la situation de transmetteur (il arrive que l'on place au centre non pas des artistes singuliers mais des constellations ou des collectifs singuliers). Elle est symbole dans le rapport social : dans la création différentielle de sens et de statut vis-à-vis d'autres œuvres. Cependant, sa valeur est déterminée en liaison avec son aura, et donc de manière indicielle.

Dans le cas de ce deuxième indice, l'« indice métaphysique », plus répandu aujourd'hui, la marchandise artistique ne contient plus l'abstraction du travail vivant d'un artiste (avec toutes les multiples heures de travail vivant investies en amont dans la vie de l'académie, les sorties et l'existence de bohème). Elle contient aussi désormais celle d'un travail vivant supplémentaire, non artistique, fourni par des employés et des assistants de l'artiste collaborant sous le régime de la division du travail, ainsi que le travail de sous-traitants tels que les imprimeries, fonderies, etc. Toutefois, on y retrouve la direction spirituelle de tous ces travaux subalternes par un chef qui réalise alors un travail intellectuel qui, par la

présence médiatisée des traces de l'artiste, par la médiation de l'aura transférée en une « pseudo-aura », acquiert un indice métaphysique. Cela vaut aussi lorsque le travail va jusqu'à thématiser, de manière critique, des questions comme celles de la subjectivité artistique ou cherche à les exclure. Il n'est pas juste un projet auratique dans la mesure où *in fine* il vise un objet ou une autre trace qui, à un moment donné peut devenir la propriété privée de quelqu'un et acquérir une valeur.

Cette nouvelle aura représente donc une valeur particulière contenant aussi du travail directif intellectuel, de même que les travaux préliminaires difficilement appréciables de la vie d'artiste. Les objets peuvent assurer cela d'autant mieux que l'aura classique avec ses traces matérielles de corporalité se trouve être encore un thème de la pratique artistique. Toutefois, à la fin, les objets doivent être en mesure d'absorber le caractère de trace et d'index de cette nouvelle aura, caractère qui, pour être basé sur une simple convention, n'en reste pas moins contraignant. On pourrait arguer qu'il s'agit là de qualités esthétiques déterminées de l'objet. Aussi, la spéculation se sert-elle souvent d'une logique

selon laquelle la durée (ou un autre type d'augmentation d'intensité) du travail mort fait accroître la valeur auratique de la même manière que la quantité de travail vivant accroît la valeur simple. Une telle augmentation d'intensité d'un autre type peut être due à de nouveaux faits en rapport avec l'artiste, à d'autres résultats lors de ventes aux enchères, etc.

On pourrait bien entendu objecter que la construction d'un indice métaphysique, d'une aura de la subjectivité artistique travaillant en division du travail et de façon hiérarchique, n'est qu'un autre mot pour désigner un modèle très conventionnel d'intention et d'exécution ou même une réédition de l'expression. C'est, de fait, une démystification d'idées populaires apparentées aux deux concepts qui entrent dans la disposition à considérer le prix de l'art comme étant le prix de quelque chose qui ne peut être évalué, en vérité. Si la démystification ne se focalise donc pas sur d'autres façons de considérer la production artistique, ou sur des perspectives peut-être plus modernes dans lesquelles il existe quelque chose comme une antériorité du matériau, des discours et des genres et où les artistes

ne font que s'inscrire, c'est parce que cette démystification vise précisément l'idée de valeur et de prix qui domine au sein du milieu artistique, et non pas d'autres descriptions de type académiques évoquant les opérations des récepteurs et producteurs. La démystification se sert à cet égard du modèle marxiste consistant à opposer travail vivant et travail abstrait, valeur et prix. Des œuvres d'art et des projets artistiques peuvent, indépendamment de cela, formuler des contenus et rendre possible des expériences esthétiques. L'important est qu'ils le fassent l'un et l'autre, à travers l'objet auratique qui entretient un lien bien déterminé avec la formation de la valeur, un lien différent du journalisme et de la poésie, encore que ceux-ci articulent des contenus eux aussi, indépendamment de la manière dont ils forment de la valeur. Or, les œuvres d'art thématisent cela d'une manière cachée, car c'est en tant que fétiches qu'elles s'offrent.

Cette description de leur caractère marchand se fait à partir d'une certaine perspective et n'entend pas remplacer d'autres perspectives mais adopter une vue décisive sur la valeur qu'elle distingue du prix et qu'elle dérive plutôt

du travail vivant de l'artiste. La description se sert à cet égard d'un moyen idéal : l'idée d'une quotidienneté de l'exceptionnalisme de l'art, d'un exceptionnalisme domestiqué. Celui-ci ne peut ainsi exister et devenir au moins passablement plausible comme modèle que s'il se trouve à l'intérieur du champ de tension constitué à la fois par la vie quotidienne d'une formation de valeur non exceptionnelle d'une part, et, de l'autre, par la double exception de la spéculation qui a toutefois elle-même développé un quotidien. Or, c'est au sein de ce quotidien que l'on assiste à une exacerbation dont il sera question dans la troisième partie : la crise de la valeur.

3 La Crise de la valeur

Comparé aux autres arts que sont le cinéma, la musique ou le théâtre, le caractère d'objet spécifique propre aux œuvres plastiques engendre un rapport fondamentalement différent entre leur prix économique et aussi bien le travail vivant accompli que le travail de formation investi. Néanmoins, l'époque bourgeoise a vu se développer, en opposition aux gains exceptionnels réalisés

à l'occasion par des plasticiens vivants, un système de revenus réguliers pour d'autres artistes. Ce fut différemment et à des niveaux de hiérarchie différents que ceux-ci durent mettre sur le marché leur force de travail et eurent plus rarement le privilège de travailler en tant qu'artistes indépendants et entrepreneurs. En revanche, ils jouissaient d'un système qui leur garantissait une sécurité. Ce système est basé, pour une part, sur la reproduction et, pour l'autre, sur leur présence lors des *performances*. Ce segment lié à la présence lors des performances (théâtre, opéra, symphonie) est, du fait des coûts de travail élevés, plus sujet à des pertes financières et se trouve donc assuré, dans les pays occidentaux, par l'État ou bien, par exemple aux États-Unis, par des institutions soutenues par des sponsors privés qui, sans toucher de subventions publiques, bénéficient néanmoins d'avantages fiscaux et ne réalisent pas de bénéfices. Le segment lié à la reproduction réalise des bénéfices qui, à l'époque classique de l'industrie culturelle, étaient issus de l'utilisation de moyens de production industriels et de l'exploitation du travail artistique vivant. Dans les sociétés capitalistes occidentales, les bénéfices sont

en règle générale privés, alors que les pertes sont assumées par l'État.

Or, si les bénéfices résultant de marchandises culturelles reproduites étaient si élevés, c'est parce que ces marchandises recelaient une très grande quantité de travail vivant bon marché, du travail réalisé dans le secteur extra-artistique. Ce travail va de la reproduction, au sens propre, dans les usines de pressage de disques vinyle et les laboratoires cinématographiques au marketing et à la publicité, en passant par la fabrication d'emballages, les travaux d'imprimerie et l'organisation du fret et du transport. La reproductibilité numérique a mis un terme aux possibilités de la formation de plus-value par l'exploitation d'une main-d'œuvre nombreuse, mal payée et non qualifiée, participant directement à la fabrication et à la distribution physiques des marchandises culturelles reproduites.

Mais dans la mesure où cette baisse massive des coûts et la simplification de la reproduction avançait (touchant le cinéma et l'industrie de la musique à des degrés différents), la formation de plus-value devait se déplacer vers les autres secteurs de production. Dans ce secteur basé sur la

reproduction, on ne pouvait pas se borner à laisser plonger vertigineusement les salaires ou les prix payés pour le travail artistique vivant afin de maintenir un taux de profit élevé, taux qui dépend d'une part aussi élevée que possible de travail vivant. Il n'y a plus que quelques grandes stars qui arrivent à vivre de leur seul travail musical ou bien des musiciens classiques employés et/ou subventionnés par l'État ; au cinéma, le segment du film expérimental et artistique s'est réduit à quelques films en marge de la télévision bénéficiant de subsides publiques. Donc, dans les segments de l'industrie culturelle relatifs à la musique et au cinéma, l'accentuation s'est-elle déplacée d'une forme économique basée sur l'objet vers une forme d'économie basée sur la *performance*, au sein de laquelle les acteurs artistiques sont de moins en moins considérés comme investissement à long terme de sorte que leur statut peut être comparé à celui d'auto-entrepreneur dans le domaine des arts plastiques. C'est bien plutôt un statut de journaliers qu'ils revêtent. La seule possibilité de sortir de cette forme d'existence réside soit dans les segments *high art* subventionnés par l'État (théâtre, ballets) soit dans les arts plastiques.

Pendant ce temps, on assiste, dans les secteurs jadis basés sur la reproduction que sont le cinéma et la musique, à une fuite croissante vers les domaines qui sont basés sur l'objet auratisé et la *performance*. Des musiciens ne vivent que grâce à des tournées et à des contrats publicitaires et non plus de la vente de phonogrammes reproduits. À l'époque du numérique, leur reproduction est devenue obsolète : il est désormais techniquement impossible de faire la distinction entre la copie et l'original. Dans un avenir très proche, de grandes agences de concerts et d'événements reprendront ce qui reste des groupes de l'industrie phonographique. De plus en plus, les cinéastes expérimentaux et musiciens tendent à définir leurs films et produits musicaux comme étant – au choix – des originaux ou bien des objets devenus désormais des originaux, non pas dans un sens technique mais dans celui de l'aura secondaire ou de l'indice métaphysique. En outre, on assiste, au sein de l'industrie culturelle, à l'expansion de divers nouveaux secteurs *low cost* (à la télévision, sur Internet et sur le marché du DVD) avec des formats basés sur la *performance* produisant de la légèreté, de l'animation, des stimulants

à branlette, de la *liveness*, de l'émotion, de l'énergie et d'autres variantes de la pure vie. Cette production est prise en charge par le prolétariat de l'industrie culturelle qui, de manière déprofessionnalisée et dérégulée, va vendre à vil prix sa propre force de travail auto-représentative, précisément non plus comme force de travail mais comme force vitale tendanciellement de moins en moins professionnelle. En même temps, on voit, à l'extrémité supérieure de ce qui fut autrefois le secteur de l'industrie culturelle, clients et producteurs se réfugier vers les arts basés sur des objets.

Enfin, l'objet auratique secondaire permet finalement aussi à l'art plastique de vendre des produits étrangers et non utilisés comme objet d'art, des produits vendus autrefois par le biais de la reproduction et qui, désormais, sont bonifiés par l'indice métaphysique : disques vinyles aux couleurs démentes, à tirages limités, coffrets de CD à haute valeur de design ; plus généralement, toutes sortes de multiples qui, contrairement aux multiples provenant de la sculpture, fonctionnent plutôt comme les livres d'artistes de jadis, donc comme médias de stockage de données

hautement anoblis, mais au fond conventionnels, tels que phonogrammes, vidéogrammes ou livres.

La fuite dans l'objet, d'une part, et la prolétarisation de la *performance*, de l'autre, annoncent en quelque sorte une situation de la formation de valeur artistique qui mêle conditions précapitalistes et post-bourgeoises. La couche stable, porteuse de culture, de la bourgeoisie qui, au centre de la production culturelle, de sa régulation par une pensée mêlant marché et subventions publiques, mettait en scène sa propre expression comme classe dominante et forme de vie en quête de légitimation, cette couche se désagrège sous la forme de profiteurs économiques anonymes qui n'ont plus à représenter une classe compacte. Les formations étatiques et nationales-culturelles ont perdu dans la plupart des processus économiques leur caractère déterminant quand il s'agit d'imposer des intérêts. C'est pourquoi, l'unité formée par la classe politique, économique et culturelle qu'incarnait la bourgeoisie perd, elle aussi, de son importance. À la place, on assiste à une autonomisation des facteurs économiques. Plus ceux-ci s'autonomisent moins il subsiste de standards culturels auxquels se sentait redevable

même la pire industrie culturelle d'autrefois tant qu'elle restait liée à l'ancienne bourgeoisie. Cette tendance contribue au développement de deux mondes culturels : le premier récompense le talent purement physique, la vivacité et l'agilité ainsi que d'autres attractions d'ordre performatif, éphémères, érotiques et énergétiques. La subjectivité des performeurs se voit ainsi ramenée de nouveau à une qualité de performance tendanciellement échangeable – comme c'est déjà le cas, dans une certaine mesure, chez les innombrables DJs, groupes de rock, acteurs amateurs et figurants de *casting-shows* et de *reality-shows*. Ce qui disparaît ainsi c'est l'œuvre, l'objet stable qui permettait d'établir des personnages publics autour d'une culture de divertissement. On assiste à une baisse du nombre des vedettes, remplacées par le va-et-vient de semi-personnalités qui, pour être éphémères, n'en sont pas moins d'une divertissante variété. Le tout ressemblera ainsi, dans les conditions du numérique, au monde des gens du voyage et des troupes de théâtre itinérantes de la culture prébourgeoise et précapitaliste.

On continuera, pour ce qui concerne le second monde, à mettre en circulation des objets

auratisés qui fonctionneront pour partie *via* l'indice métaphysique et pour partie parce que transformés eux-mêmes en monnaie. On les associera encore plus fortement à des sujets-artistes de plus en plus mythifiés. Leur fonction centrale consistant à faire se rejoindre première et deuxième valeurs, les environnements de formation de la valeur qui y correspondent, le travail discursif et silencieux, ainsi que d'autres formes de travail mort, avec le travail vivant; de nouveaux formats naîtront qui nécessairement refléteront et confirmeront idéologiquement cette plénitude de sens et aussi, en partie, de puissance. En elle-même hétérogène, la post-bourgeoisie, composée de profiteurs de l'ordre mondial actuel et provenant des *backgrounds* culturels les plus divers, semble pouvoir se mettre d'accord sur l'art plastique comme point commun. Elle engendrera un autre mythe de l'artiste que celui de la vieille bourgeoisie. Celui-ci sera construit, comme déjà l'avait été le mythe ancien, autour d'une image idéale de cette post-bourgeoisie : un monstre puissant, excessif et hédoniste qui, tout en partageant avec l'ancien artiste son enthousiasme pour des actes libérateurs, sera toutefois loin de toute obligation

politique et critique. Avec les nouveaux prolétaires de la performance il partagera l'éphémère comme valeur culturelle et idéalisera le précaire. La frontière entre les prolétaires de la performance et les artistes-monstres néo-charismatiques sera considérée comme idéologiquement fluctuante, et de temps à autre quelqu'un composera une comédie musicale bouleversante sur la prétendue perméabilité de cette frontière.

Réjouissons-nous, en guise d'ultime consolation, que j'écrive ici, dans cette troisème partie, dans un genre qui procède de cette tradition, prolongeant en totalités ce qui n'était que tendanciel. Tendance et totalisation obéissent cependant à des lois de développements différents.

(Sur)production et valeur

Cette conférence fait suite au texte d'introduction à un cours que j'ai assuré en 2014 à l'*Akademie der bildenden Künste* de Vienne et qui avait pour titre *Sättigung, Überproduktion, Entropie* (Saturation, surproduction et entropie). Ce cours avait lieu dans le cadre du cycle d'études sur l'« Art contemporain », différent sur le plan programmatique de l'histoire de l'art. Celle-ci, du moins à l'époque où la matière fut introduite au sein de cette institution, partait le plus souvent de l'idée que seuls des objets dont la circulation et la réception avaient une durée de vie d'au moins cinquante ans méritaient de devenir sujets de la contemplation historique. Aujourd'hui encore, cette position continue d'être défendue de façon offensive par des gens comme Horst Bredekamp. Donc, un événement concurrentiel à une histoire de l'art ainsi conçue doit-il se présenter comme un paradigme différent, non ancré dans la chronologie historique, c'est évident. Ce paradigme

serait la simultanéité globale de pratiques fort différentes, lesquelles cependant s'influencent et se touchent – tant sur le plan du contenu qu'en tant qu'objets de comparaison sur un marché de l'art tout aussi global. Contrairement à l'internationalité, cette globalité ne possède ni contenus spécifiques ni normativité. Si sa nature économique est parfois cachée, décorée, voire critiquée par de respectables positions postcoloniales et décoloniales, elle n'en est pas le résultat. À la différence des internationalismes qui, pendant la période de l'Après-guerre, depuis la Biennale de São Paulo jusqu'à celle de La Havane, se référaient à l'idée d'une modernité non européenne et pouvaient évoluer dans le sillage d'une décolonisation encline au modernisme ou postmoderne, la globalité et ses contenus se trouvent aujourd'hui dissociés – même s'il est vrai qu'un des effets secondaires du marché mondial de l'art consiste en ce qu'il y a effectivement beaucoup plus de positions non occidentales en circulation.

Or, un marché qui s'étend ainsi sape en même temps un des instruments fondamentaux qui le maintiennent en tant que marché : à savoir les différences et similitudes des catégories

mêmes qu'a développées une histoire de l'art verticale (cadres temporels, époques, genres localisés et, enfin, un grand espace occidental des avant-gardes et néo-avant-gardes). C'est que des manifestations d'art performatif peuvent encore s'appuyer sur ce facteur d'ordre qu'est la séquentialité : des événements différents, du moins en un seul et même lieu, ne peuvent se produire que les uns après les autres. Les objets d'art plastique, en revanche, peuvent être partout. S'il devait y en avoir trop (même si tous, matériellement, étaient des pièces uniques) et qu'il faille les décrire par les mêmes paramètres archi-généraux et dépouillés de toute référence en termes d'époque et d'origine, alors toute sorte de détermination de valeur, aussi bien économique que critique, viendrait à s'effondrer. On ne pourrait plus demander vis-à-vis de quoi cela est bon. D'autant plus que le cadre temporel comme orientation est lui aussi désormais entré dans la ligne de mire et continue d'être mis en question par des institutions comme la discipline que j'enseigne. Du moins l'Histoire, ou un concept de présent pris dans un sens pragmatique, avaient-ils fourni une certaine toile de fond comparatiste. Mais différentes voix avaient

non seulement constaté une fin de l'art contemporain au sens où cette construction ne pouvait plus servir automatiquement de cadre contraignant pour la production d'œuvres d'art, mais encore qu'il ne se produisait pas dans un présent partagé avec son public et que son caractère institué, sa contingence et sa nature politiquement contestable étaient restés depuis bien trop longtemps hors de toute réflexion. Différentes propositions circulaient à propos de ce qu'il fallait considérer comme le début de l'art contemporain : depuis 1945 – fin de la Deuxième Guerre mondiale ; 1960 – début de l'ère pop ; 1989 – chute du Mur ; 2008 – crise financière. À cela s'enchaînait la question de savoir comment une époque de l'art contemporain ainsi décrite pourrait être caractérisée de manière distincte d'une époque qui serait à chaque fois à construire et dont elle prendrait la relève : relève de l'« art moderne », de l'art « post-moderne » ? Au même moment, parut une série de textes connus (ceux de Richard Meyer, Pamela Lee et David Joselit entre autres) qui déplaçaient le présent de l'art contemporain lui-même dans

le passé[1]. L'argument selon lequel le présent avait été depuis toujours un présent occidental – que peut se permettre l'Occident qui déplace le reste du monde dans le passé, dans la préhistoire – surgissait lui aussi de manière récurrente. Si jamais il devait y avoir une véritable simultanéité du présent, voire des présents, il faudrait aussi mobiliser les histoires qui sont leurs fondements.

Malheureusement, l'art contemporain n'a pas écouté ; il a la gentillesse de continuer tout simplement sur sa lancée. Ce qui est moins sympathique, à cet égard, ce sont les crises, les problèmes et leurs causes qu'il continue ainsi de traîner avec lui. La privatisation croissante d'espaces artistiques autrefois publics, les agissements de plus en plus autocratiques de certains propriétaires de collection, un circuit des expositions adipeux et sans relief ainsi que l'agitation sombrant dans l'entropie d'une pratique artistique d'importance et de volume sonore égaux poussent bien de pauvres âmes dans le

1 R. Meyer, *What Was Contemporary Art ?* Cambridge, MIT Press, 2013; P. Lee, *Forgetting The Art World*, Cambridge, MIT Press, 2012 et D. Joselit, *After Art*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

pessimisme culturel le plus noir. Le diagnostic de crise, de toute façon largement répandu, qu'établit une culture d'auto-optimisation, à la fois petite-bourgeoise, occidentale et dépassée, pour laquelle tout cela est trop, ce diagnostic de crise se chevauchait ainsi avec celui, sobrement économique, d'un marché de l'art parvenu aux limites de l'auto-dévalorisation entropique.

Mais produit-on réellement trop d'art – et comparativement à quoi ? Ce « trop » signifie-t-il que tout art perd alors sa valeur, l'art étant quelque chose comme le pétrole dont la valeur baisse dès qu'il y en a trop ? Ou l'art n'est-il pas, selon presque tous les systèmes de valeurs occidentaux dominants, un bien si élevé qu'il ne saurait y en avoir assez – de même que du savoir ? Le problème du « trop d'art » réside-t-il dans le fait que tant d'œuvres d'art individuelles, dont chacune est importante pour des raisons spécifiques, se gêneraient mutuellement, empêchant ainsi la réception, le commerce et l'infrastructure mentale ? Ou ne peut-il jamais y avoir « trop d'art » ? Car chaque œuvre d'art individuelle ou chaque opportunité individuelle de s'y intéresser est définie par le fait que l'on accomplit quelque

chose qui va nous sortir de cette misère que constitue l'ordre général imposé à tous du devoir et de la nécessité, renforçant chaque fois la subjectivité existante – alimentant ainsi le mythe immortel et toujours vert du « potentiel de résistance » de l'individualité créatrice auquel la petite-bourgeoisie croit si désespérément. Ou ne surestimerait-on pas plutôt la subjectivité, pacotille post-démocratique et lubrifiant postfordiste dans la circulation marchande ? Ce qui manque alors, n'est-ce donc pas plutôt une détermination de l'art comme créateur de nouvelles collectivités – précisément parce que l'art dispose finalement du moyen, et ce déjà selon l'esthétique de Kant, de mobiliser la subjectivité comme source d'universalité ? Ou peut-il y avoir, en effet, assez d'art comme quasi-substance oscillant entre matérialité et immatérialité – le début et la fin d'expériences et de réflexion esthétiques, simple station donc dans une approche essentiellement processuelle de l'art – car le travail social consistant à déterminer la pertinence des œuvres d'art, essentielle pour tout le milieu de l'art et pour tout dialogue sur l'art, ne peut avoir lieu que si une surproduction confuse n'empêche pas celles et

ceux qui attribuent les critères de pertinence aux œuvres d'art de pouvoir faire leur travail ?

Pour répondre à ces questions, il me faut aller un peu plus loin. Il est évident qu'il existe une grande différence entre l'art entendu comme quelque chose d'amorphe, comme institution sociale d'une part, et d'autre part comme la somme de tous les objets qui, dans un laps de temps donné, peuvent passer pour objets d'art contemporain. Il existe néanmoins, au niveau de la valeur économique et de l'importance sociale, un lien entre le premier et le second aspect. J'essaierai d'éclaircir comment la fabrication d'objets qui peuvent passer pour de l'art génère de la valeur. Il s'agira ensuite de ce qui au-delà, contribue à la formation de valeur économique. Enfin, on se posera la question de savoir si les déterminations futures de l'objectalité et de l'unicité d'objets relevant des arts plastiques peuvent réellement faire face au danger que sont la surproduction et l'entropie, et s'il est suffisant de prévenir ce danger de manière simplement économique ou s'il faut le supprimer comme danger pour toute forme de réception.

La valeur d'un objet est liée, jusqu'à un certain degré, au fait de savoir si oui ou non le temps nécessaire à sa production peut en être dégagé[2]. Peut-être même est-il possible d'en extraire beaucoup plus ? On sait que la règle classique du marxisme postule que l'on ne peut faire du bénéfice, réaliser de la plus-value, que grâce à la

2 Que cela puisse être valable également pour l'art, est quelque chose que j'ai essayé de défendre contre la conception répandue selon laquelle les œuvres d'art sont bien trop différentes en termes de prix final pour que l'on mette encore en relation celui-ci et le temps de travail. Or, il faut partir de ce que Marx appelle le temps de travail moyen socialement nécessaire – et cela comprend non seulement les temps de formation, le travail de personnes impliquées indirectement (producteurs/trices de discours, attributeurs/trices de pertinence, etc.) mais également le public visiblement attractif acheté au moyen de fêtes, de *connections*, etc. Si on rapporte cette somme à la moyenne des résultats de vente dans une période donnée, on arrive alors à des relations travail-valeur très claires. Bien sûr, les artistes ne sont pas des salarié/es au sens classique. Mais il faudrait de toute façon redéfinir l'emploi salarié et avec lui le concept de plus-value à l'époque des stages infinis, des boulots précaires d'assistant(e)s et de l'auto-entreprenariat, *a fortiori* dans le domaine artistique. Mettre en relation, d'une part, toutes ces formes d'emploi salarié au sens large et, d'autre part, l'augmentation de valeur et le volume grossissant des arts plastiques suit non seulement un intérêt en termes de recherche mais également un certain parti-pris.

rémunération inéquitable et injuste du temps de travail d'individus vivants. Machines et capital mort ne s'y prêtent pas car on ne peut marchander avec eux ou les jouer les uns contre les autres – seul le temps de vie limité d'êtres humains représente idéalement la rareté et seule la récupérabilité, la fluidification en quelque sorte d'un temps de vie déjà cristallisé sous forme de marchandises, est l'image du bien ultime convoité.

L'idée de l'expérience esthétique qui s'effectue par l'intermédiaire des œuvres d'art imagine celle-ci infinie. En principe elle l'est, car les œuvres d'art peuvent être toujours rouvertes et présentées de nouveau. La vie dépensée ou donnée devient ainsi éternelle : la *vita brevis* se transforme en *ars longa*. Le problème décrit plus haut de la détermination de ce qui relève encore d'un temps ressenti comme commun, donc d'un présent partagé, de la détermination de ce qui peut encore être conçu raisonnablement comme contexte nécessaire, relativise toutefois cette idée d'une expérience esthétique infinie et chronologiquement indéterminée. Posons donc la question d'une façon un peu plus concrète en utilisant comme métaphore l'image du *recording*, de

l'enregistrement : nous posons l'artiste (homme ou femme), le collectif, comme entités vivantes dont le temps de vie court et limité est employé dans un rapport à un matériau donné. Combien de ce temps se laissera-t-il alors « déchiffrer » dans un sens technique lapidaire et dans un sens esthétique ? Un enregistrement *live* dont le temps de lecture dure autant que le temps d'enregistrement, vaut-il plus qu'un film monté ? Bien sûr que non. Le temps investi n'est jamais le temps enregistré de façon technique directe ; il faut y compter le temps de vie, de formation et de planification qui entrent dans la capacité de performer ce qui a été enregistré – c'est lorsque l'on a pu déchiffrer un maximum de temps ainsi investi que le travail est un succès. Il ne faudrait donc pas prendre trop à la lettre la métaphore d'enregistrement et de stockage que j'utilise.

Imaginons-nous alors un objet au-delà de sa constitution matérielle spécifique comme l'enregistrement ou le stockage – relativement résistants au temps – de tous les processus temporels nécessaires à sa production. Quand Robert Morris saisit techniquement le son de la fabrication d'un objet et l'incorpore dans l'objet

lui-même, il se limite aux traces sonores dues à la fabrication d'une boîte de bois (*Box with Sound of Its Own Making*, 1961). Mais dans le temps cristallisé dans l'objet entre aussi bien sûr le temps que quelqu'un a passé à apprendre les gestes nécessaires à sa fabrication. Un objet « contient » donc non seulement le temps nécessaire à sa fabrication mais également celui nécessaire à fabriquer celles et ceux qui l'ont généré, et de même, pour être plus précis, le temps nécessaire à la constitution des institutions ayant formé les producteurs et productrices, au prorata bien sûr du temps qu'il a fallu au fabricant ou à la fabricante pour cet objet, et par rapport à l'ensemble de cet autre temps qu'il ou elle a passé à appliquer ailleurs et autrement ce qu'il ou elle a appris.

Nous nous limitons ici au temps que des individus ont passé avec un matériau – mais celui-ci a, bien entendu, lui aussi son temps : historique et géologique, biologique et cosmique. Au sens d'une écologie des objets, y compris des objets d'art, telle qu'elle fut thématisée entre autres dans *Land Art* et *Earthworks* ainsi que par les *Non Sites* de Robert Smithson, tout cela devient une question tout à fait pertinente. Je pose d'abord, de

manière plutôt marxiste classique, la question du temps pouvant être valorisé et ce temps est celui du travail humain vivant, à moins que l'on veuille décrire le poids qu'une pierre exerce sur l'autre comme étant le travail d'une part de la terre sur l'autre. Il faudrait alors considérer aussi de tels processus comme étant formateurs de valeur.

Dans les arts, le siècle dernier nous a transmis trois procédés de production des objets en ce sens. Il y a donc trois voies d'utilisation de la métaphore de l'enregistrement. La première méthode serait l'enregistrement technique d'une pratique qui n'est d'abord pas orientée vers un objet, telle que la musique ou la danse. On réalise un enregistrement sonore ou visuel qui, d'une certaine manière, est le résultat objectal d'une activité artistique basée sur le temps et qui, non seulement, contient celle-ci mais peut même (avec certaines réserves) la reproduire ou la déchiffrer. Bien entendu, on peut depuis longtemps retravailler, remonter, superposer à leur tour les enregistrements, ce qui relève alors d'une activité plutôt sculpturale dont la temporalité, pour ce qui est du montage et du *layering*, ne peut être déchiffrée.

La deuxième méthode serait l'objet comme résultat d'une activité exercée vis-à-vis de lui-même et qui, après la fabrication, contrairement au disque ou à la documentation vidéo, ne peut plus être ramenée à la vie : par exemple, une sculpture, une peinture ou aussi l'utilisation de tables de montage et de studios multipistes. Mais l'écriture d'une partition relève aussi de ce type d'activité car sa temporalité n'est pas déchiffrée, seule celle d'une performance qui suit ces instructions peut être déchiffrée selon la première méthode. Or on peut passer une vie entière à travailler sur une composition qui dure dix secondes. Il faut donc pour cela des travaux de déchiffrage d'un autre genre. Qu'on les ait souvent expliqués par une expérience esthétique illimitée ou même illimitable ne concerne cependant pas la temporalité spécifique des objets qui se distinguent surtout par le fait que rien dans leur médialité ne paraît mesurer le temps – ni leur propre temps ni celui des contemplateurs/trices.

La troisième méthode est la moins objectale. C'est le résultat de processus d'apprentissages artistiques effectués par des êtres vivants tels que des musiciens/iennes ou des acteurs/

trices : mémoire corporelle, apprentissage par cœur, maîtrise de techniques, symboles, styles de penser. Il s'agit donc ici d'une sorte d'abstraction vivante : le savoir appris réduit des activités à l'origine chronophages ; pour cela, il a fallu investir aussi un temps au cours duquel l'on apprend à abstraire de l'activité chronophage. C'est seulement grâce à des institutions de médiation et d'apprentissage que ce savoir devient quelque chose de stable, d'objectal – et ce au sens où ce savoir, en tant que compétence, comme technique, est rendu transportable, peut être transmis et devenir, en tant qu'objet d'apprentissage, un produit, une marchandise.

Or, il existe depuis peu une quatrième méthode pour fabriquer un objet ayant le caractère d'œuvre d'art et pour déterminer le temps nécessaire à sa production : la forme juridique. Je définis une portion, ou l'intégralité, du temps nécessaire à l'œuvre d'art comme partie d'une convention et comme une action régulée par des lois ou des accords. Ce que je définis par convention et par obligation légalement valable, c'est, avant tout, le temps futur, les destins possibles du stockage du temps écoulé (quel qu'en soit le

mode de stockage). On a pu voir aussi que des individus et des structures situationnelles fragiles composées d'êtres humains et autres peuvent être contractuellement définis, représentés et être fixés dans le sens d'une objectalité relative. C'est là un moyen de production très prisé de l'art contemporain – depuis les œuvres d'art immatérielles d'Yves Klein jusqu'aux performances de Tino Sehgal.

Ce qui relie entre eux les quatre types d'objets ou agrégats de temps et de temps de travail passés, c'est qu'ils sont des préalables ontologiques et matériels pour cette cristallisation de temps qui prend la forme d'une marchandise. Les quatre types de temps transformé se laissent à leur tour échanger en argent à partir duquel on peut alors effectivement déchiffrer à nouveau du temps, si l'on veut. On sait que l'on peut acheter du temps, surtout celui d'autres personnes, le sien propre seulement de façon indirecte. Ce n'est qu'ainsi que le concept de stockage prend sens, c'est seulement à travers l'argent que le support de stockage rend à nouveau ce que l'on y a mis : du temps.

Il est bien connu que ne pas payer adéquatement le temps acheté (donc moins qu'il peut être revendu par le capitaliste sous une autre forme) constitue le quotidien du capitalisme : la plus-value ne naît que par cette relation avec des vivants vendant leur temps. La domination tendancielle, liée à la marchandise, de la valeur d'échange dans les sociétés capitalistes a pour conséquence que certaines méthodes de transmission, d'agrégation et de stockage du temps sont, en termes de pragmatique, meilleures que d'autres pour la valeur d'échange. Il s'agit de celles qui font le plus possible abstraction des différences entre les objets, comme par exemple l'argent. Cela ne veut pas dire que l'échangeabilité peut être entièrement évitée par des états d'agrégat excentriques, mais dans l'ensemble la pragmatique de la valeur d'échange tend à l'abstraction, générant ainsi non seulement de l'argent mais encore des navires à conteneurs et le *white cube*. Développé pour les besoins du transport, le conteneur maritime standardisé représente, au même titre que l'architecture d'exposition standardisée dans les galeries et les musées, un degré d'abstraction qui est en dessous de celui de

l'argent mais qui, à l'aune de la réalité diffuse des objets contenus dans chacun d'eux, va dans son sens.

Le *white cube* permet d'empiler en son intérieur de manière quasi symbolique des objets du second type, donc des choses étendues dans l'espace, de la même manière que les conteneurs du cargo empilent leurs contenus. Matériellement différents, les objets d'art deviennent à l'intérieur du *white cube* semblables entre eux – tout comme dans d'autres contextes par le fait qu'ils se laissent échanger, acheter et évaluer – et ont déterminé pendant longtemps aussi bien le marché que le commerce de l'art. Or, aujourd'hui, nous avons tendanciellement affaire, de plus en plus souvent, à un modèle élargi de l'objectivation du temps dans la production artistique. Il s'agit d'un modèle qui, de la même manière que des objets matériels agrègent du temps passé, permet d'empiler également le temps passé et futur, défini dans des objets juridiques en tant qu'art. Font partie de ces modèles contractuels : les conventions, les contrats, les accès légaux tels que droits de copyright et d'exploitation. S'y dessine l'actuel élargissement de la valorisation de la

production artistique. Dans l'économie privée de l'Art plastique il y a encore de l'argent et ceux qui le dépensent de façon privée ont appris de plus en plus à reconnaître et apprécier également des « objets » non objectaux comme supports échangeables de stockage de temps de travail vivant.

En revanche, le modèle d'affaire plus ancien de l'enregistrement matériel multiplié a nettement souffert de ses conditions numériques. Ce qui est physiquement emmagasiné sous forme de compétences et expertises souffre du peu de moyens étatiques qui lui est alloué et, par voie de conséquence, de l'affaiblissement des lieux d'apprentissage et de représentation pour la musique, la danse, la performance, le théâtre, etc. L'une et l'autre de ces formes d'objet joueront à l'avenir économiquement un rôle moins important. L'avenir, en revanche, est aux *white cubes* – y compris ceux camouflés en autre chose appelée alors « projet » – et aux classeurs remplis de contrats car ils rassemblent des objets pour lesquels des individus privés dépensent de l'argent (qu'ils peuvent à nouveau récupérer sous forme d'argent ou transformer en prestigieux édifices urbains portant leurs noms), et ne sont liés à aucun public payant

ni à aucune production technique ou subvention de la part de l'État. Ces œuvres d'art contractuelles révèlent rarement leur statut d'objet – et quand elles le font, c'est tout juste avec un renvoi nostalgique à l'art conceptuel, à l'esthétique administrative duquel nous devons quelques-unes des techniques de la forme contractuelle.

On pourrait objecter que les collectionneurs collectionnent ce qui est rare et non quelque chose sur lequel on a beaucoup travaillé. Non, ils collectionnent en effet quelque chose sur lequel on a beaucoup travaillé, qualitativement aussi bien que quantitativement, à savoir dans le bon mélange composé de ce qui est (à leurs yeux) du bon travail artistique et du bon travail classifiant l'art : du travail attribuant de la pertinence, lequel, si on le lui permet, peut montrer des chemins à travers la jungle de l'entropie et de la surproduction. C'est le travail humain qui crée la valeur. Cela vaut aussi pour la valeur de l'objet rare. Rien n'est absolument rare ; rare est quelque chose qui, culturellement, doit passer pour pertinent. Le concept de la rareté, pensée comme absolue, voile seulement une autre activité, activité hautement spécialisée, donc chère :

l'attribution de pertinence, précisément – la distinction entre rareté pertinente et rareté non pertinente. Car tout est rare, y compris la saleté sous mes ongles, sauf que le gestionnaire de déchets, nouveau riche mais cultivé, ignore encore qu'il a besoin d'un contrat lui garantissant les droits sur cette saleté car aucune attributrice de pertinence ou – mieux – aucune chaîne d'attributeurs de pertinence ne le lui a encore expliqué. Ce à quoi je veux en venir, ce n'est pas à la vieille sentence ringarde selon laquelle le statut d'art n'est qu'une simple esbroufe où des intellectuels douteux refilent n'importe quoi à des gogos gagnant bien leur vie. Au contraire, refiler quelque chose et attribuer de la pertinence ne constituent pas des activités fortuites. Elles doivent se référer à des qualités existant de manière vérifiable. Que leur existence représente alors également une valeur, voilà quelque chose qui est, en effet, constitutivement discutable et contestable, mais pour cela nous avons des arguments et des universités, des projets de recherche, des chaires universitaires et d'autres industries de la connaissance complexes basées sur la division du travail, qui les

engendrent, les vérifient et, d'une saison à l'autre, les réoptimisent.

Cependant, en donnant une forme à la profusion confuse d'objets produits, ces arguments et leurs auteur(e)s et *performers* portent pour ainsi dire la touche finale aux marchandises artistiques – cette activité devient de plus en plus importante, de plus en plus coûteuse, se trouve être responsable en dernière analyse (davantage encore que les activités des assistant[e]s notoires) de la montée des prix, surtout de celle des marges bénéficiaires, car cette activité hautement spécialisée, des gens comme toi et moi s'en chargent le plus souvent pour rien. Pas tant lorsque nous écrivons un article ou prononçons une conférence, ce qui ne représente que la marge officielle de notre production attributrice de pertinence, mais là, et pour autant, où nous incarnons l'*art world*. Ce qui attribue de la pertinence à la production et à la présentation artistiques, ce sont moins les spécialistes que la présence visible, lors de fêtes et sur les réseaux sociaux, d'êtres vivants beaux, importants, authentiques et autrement désirables qui ont un rapport avec cette production et présentation artistiques. À l'époque des contrats, notre

activité se fait encore plus importante car, comme tant de composantes de la production contemporaine, notamment de la production culturelle, elle est dérégulée. Des contrats peuvent capter les résultats de conditions dérégulées sans devoir déterminer les processus eux-mêmes.

Des degrés d'abstraction plus élevés ont été, à l'intérieur du monde artistique, interprétés souvent comme progrès. Cela n'est pas qu'une illusion. La forme contractuelle permet de déterminer des objets et des processus infiniment complexes et de grande portée comme étant liés entre eux, notamment tels objets et tels processus qu'aucun format matériel, aucun genre artistique ne pourrait maintenir. Cela concerne non seulement les dimensions futures d'œuvres d'art total d'ordre second, mais encore déjà la manière dont, par exemple, un Matthew Barney protège aujourd'hui les traces de ses performances et tournages comme des sculptures. Cela empêche le travail qui y est contenu de sombrer dans un océan entropique de petits objets d'importance et de non-importance équivalentes. Ce qui, cependant, est décisif pour la survie d'une réception basée sur l'expérience esthétique, au sens classique,

c'est le fait que des œuvres d'art ajoutent et opposent quelque chose à leur caractère marchand – lui aussi toujours incontournable bien sûr – dans la mesure où elles ne sont pas arbitrairement déchiffrables, dans la mesure où un concret capte dialectiquement l'abstraction. Quelque chose qui empêche qu'en dernière analyse, je déchiffre un temps mémorisé qui ne peut qu'être valorisé et non traduit en expérience.

Ce concret doit se référer aux récepteurs/trices et à leur temps. L'argent en revanche ne se laisse le plus souvent déchiffrer que comme tant d'autres individus auxquels on achète la force et le temps de travail, tandis que l'expérience esthétique se réfère à leur temps propre et à son ouverture, et non à l'ouverture d'une forme juridique qui, de surcroît, va perdre de plus en plus les autres formats de stockage. Une fois que ces autres modèles de stockage du temps seront entièrement dévalorisés et liquidés, les formes temporelles de la réception dépériront elles aussi. De cette grande liberté artistique que la forme contractuelle semble rendre possible, il ne restera que le cadre juridique permettant d'établir des liens. À la fin, nous avons, d'une part, les déchiffrements

secs et totalement inesthétiques (quoique non dépourvus de charme) de ce cadre et, d'autre part, de gigantesques hypermises en scène impliquant un maximum de matériau en termes de matériel humain et d'*art world*.

On serait tenté de chercher la résistance du concret qui, par rapport au degré d'abstraction, procure ce vertige qui ne se soumet pas à l'idée de valorisation et surtout aux opérations de valorisation, dans la genèse du matériau dans lequel les œuvres d'art se concrétisent et que ni les personnes humaines ni les machines inhumaines et les processus standardisés, dont le temps investi est stocké par les objets, n'ont pu influencer : tant dans la nature massive du marbre que dans l'abîme des références interconnectées. C'est le premier cas de figure qui est plus populaire aujourd'hui. Il s'agit là du moins d'une tendance au sein des conceptions d'art posthumaines ou post humanistes (que l'on pense à certains travaux allant de ceux d'Edith DeKyndt à ceux de Faivovich & Goldberg).

Le déchiffrage du temps qui s'est écoulé dans des processus naturels, non seulement dans un temps technique tout autre mais finalement dans

le temps (subjectif) lui aussi tout à fait différent de l'expérience esthétique, accomplit quelque chose comme la continuation ou l'actualisation de la fonction du sublime, quoique réduit de manière un peu forcée au sens écologique ainsi qu'au romantisme de l'art travaillant avec la résistance ou la *poïesis* spécifique d'objets ou de processus naturels. Un tel déchiffrage serait à opposer aux formes de *recordings* immédiats passées en revue plus haut, de travail non régulé sur des sculptures et des peintures, de mémorisation et de règlement contractuel, quelque chose qui ferait fi des processus technologiques et bureaucratiques – réels et/ou métaphoriques – de la même manière que le sublime dans l'expérience du beau naturel implique que le sujet récepteur élude, grâce à sa volonté, les dangers liés à un gouffre ou à un océan, afin de ressentir le sublime de l'abîme. Le nouvel abîme, ce serait des processus planétaires ou cosmiques, non dans le sublime de leur dimension mais dans la médiation de cette dimension cosmique avec le politique (donc agissant sous la pression du temps) qui constitue le complexe écologique. Or, c'est précisément l'intégration de cette idée de l'art dans un champ par ailleurs

entièrement déterminé par les règles et dérèglements de l'art contemporain tel que nous le connaissons qui fait que cette opération prend alors souvent un air désespérément romantique.

Les expériences esthétiques sont impossibles sans expérience en tant que telle. L'expérience – comme l'a si bien décrit Walter Benjamin dans « Expérience et Pauvreté » – est le contraire de l'écrasement qui rend muet par ses dynamiques destructrices[3]. La participation à la guerre n'est précisément pas une expérience – elle en représente la misère. L'enjeu devrait être moins l'élargissement des formats que leur calibrage suivant ce qui fait l'expérience du temps présent et de la contemporanéité : un horizon commun devant lequel l'infini se déploie en contraste – et non l'inverse (un horizon infiniment individuel devant lequel on donne le présent comme représentation théâtrale). Produire ou créer cet horizon commun dans un sens universel et planétaire, au-delà de la communauté contingente que sont l'appartenance générationnelle ou la citoyenneté,

3 W. Benjamin, *Expérience et Pauvreté*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

doit concerner les humains dans leurs relations les uns aux autres. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut déchiffrer l'expérience esthétique comme temps de travail et de vie fluidifiés d'autres individus concrets, et non comme simple appropriation individuelle consommable selon son bon vouloir égoïste, comme c'est bien trop souvent le cas là où des particuliers collectionnent, amassent et spéculent.

Le grand auteur argentin César Aira a écrit dans son livre *Duchamp au Mexique*, qui a été récemment publié en allemand et dans lequel il avoue être un grand fan d'art et surtout de revues d'art, que le secret de l'art contemporain réside dans l'incréé de chaque œuvre d'art – dans ce qui suivrait un donné, par exemple une œuvre qui, du fait de son caractère achevé, appartient au passé[4]. La pensée selon laquelle le contrat sera la forme future des œuvres d'art semble à nouveau capter cette idée légèrement utopique avec des réalités de marché en train de se dessiner. Mais peut-être faut-il imaginer cet incréé que,

4 C. Aira, *Duchamp in Mexico*, Berlin, Matthes & Seitz, 2016.

selon Aira, la théorie de l'art professionnelle est incapable de voir mais qui peut être véhiculé par la littérature comme la version non réifiée, non délayée dans de petits jeux participatifs, de cette réception poétique mobilisée dont tout le monde ne cesse de parler et à laquelle, au fond, plus personne ne croit : la réception comme production, cette inexplicable bonne humeur qui surgit lorsque l'on a, en pensée, surpassé et balayé toute une exposition, non parce qu'elle a été mauvaise et archiconnue mais parce qu'elle a été nouvelle et passionnante.