

ZPC

Zones de Productivités Concertées
saison 2006-2007

e q f d
(ce qu'il faut découvrir)

ÉCONOMIE
par Fabrice Tricou,
économiste

PRODUCTION
TRAVAIL
ÉCHANGE
EMPRUNT
INVENTION

CONSOMMATION
par Fabrice Tricou,
économiste

Zones de Productivités Concertées

En résonance avec le second accrochage des œuvres de la collection (février 2006), qui se construit autour de la présence humaine, de la figure, de l'être au monde, les trois volets de ZPC - Zones de Productivités Concertées se tournent vers la question de l'activité, signe de l'humanité. 21 expositions monographiques ; 21 projets d'artistes, qui s'articulent autour d'un même fil rouge : l'économie. Il s'agit de déplacer la perspective et de réunir des univers artistiques qui, à un moment de leur processus, mettent en œuvre des questionnements économiques : le travail, l'échange, la production, le stock, l'activité, la fonction, les flux, l'atelier, etc.

Cependant, ce n'est pas tant à des développements thématiques que le visiteur est convié, mais à une analyse décalée. L'économie – ses interrogations, ses concepts, sa pensée – y est envisagée comme un filtre critique de certaines pratiques artistiques contemporaines. Les œuvres des artistes invités ne se situent pas dans un rapport illustratif ou mimétique face à la sphère économique. Complexes et polysémiques, elles dépassent très largement ces notions.

L'hypothèse de travail est la suivante : que se passe-t-il si, dans la relation analytique et critique aux œuvres, est opéré un pas de côté ?

Chaque chapitre de cette histoire proposera des rencontres, des collisions entre des univers artistiques hétérogènes. L'espace dévolu aux expositions temporaires sera architecturé de telle sorte que se créent des blocs d'intensité, des zones de circulation, d'échange, d'autonomie, d'activité.

Frank Lamy, chargé des expositions temporaires

VOLET 1

*du 13 octobre 2006
au 14 janvier 2007*

Daniel Chust Peters
«Prendre l'air»

Nicolas Floc'h
«Structures
odysséennes»

Sheena Macrae
«Deus ex machina»

Jonathan Monk
«Gallery Hours»

François Paire
«Sliding Idol»

Claude Rutault
«Collection
de définitions/
méthodes
et réciproquement»

VOLET 2

*du 1^{er} février
au 29 avril 2007*

Sandy Amerio

Alain Bernardini

Raphaël Boccanfuso

Daniel Firman

Loris Gréaud

Élodie Lesourd

Pascal Pinaud

VOLET 3

*du 16 mai
au 19 août 2007*

Francis Baudevin

Serge Lhermitte

Arnaud Maguet

Pierre Petit

Jérôme Saint-Loubert Bié

Stefan Shankland

Simon Starling


Tatiana Trouvé

Économie

par Fabrice Tricou, économiste



Oikonomia


 Qu'est-ce que l'économie? Parmi les prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi («nomos») et de maison («oikos», c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). «Nomos» ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution («nemein»), la loi du partage, la loi comme partage («moira»), la part donnée ou assignée, la participation. [...] Outre les valeurs de loi et de maison, de distribution et de partage, l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour. La figure du cercle est évidemment au centre si on peut encore le dire d'un cercle. Elle se tient au centre de toute problématique de l'«oikonomia», comme de tout champ économique: échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d'usage et des valeurs d'échange.

Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour – circulaire – au point de départ, à l'origine, à la maison aussi.

Jacques Derrida, *Donner le temps*, 1. La fausse monnaie, Galilée, 1991.
Temps / Don, chapitre 1 : le temps du roi, pp. 17-19.

« C'est un curieux savoir que la science économique.

Elle a d'abord la particularité d'être une science sociale (à ce titre *molle*), mais aussi une science mathématisée (à ce titre *dure*). Elle offre ensuite la spécificité de parler de la vie de tout le monde, mais d'être un discours surtout tenu par d'austères spécialistes. Elle présente enfin la singularité de ne pas s'appréhender simplement, dans la mesure où il y a deux façons de définir l'économie ou de distinguer les phénomènes économiques.

La définition «substantielle», c'est-à-dire matérielle, de l'économie qualifie d'économique la sphère de la vie sociale qui a pour objet *le bien-être matériel ou la satisfaction des besoins*. Un processus de *circulation* économique assure cette satisfaction. Il commence par la production, la fabrication de biens et de services. Il se poursuit par la distribution des revenus, salaires et profits, versés en contrepartie d'un travail, d'une contribution à cette même production. Il continue avec l'échange, achat-vente des marchandises produites. Enfin, il s'achève par la consommation, la destruction des biens produits, c'est-à-dire la satisfaction des besoins.

Tout travailleur salarié est acteur de ces quatre opérations :

1. Il participe à la production de son entreprise par l'apport de son travail journalier.
2. Il est payé pour cette activité, il reçoit un salaire.
3. Il dépense ce salaire, échange et achète des biens de consommation : cornichons, salami, centrale-vapeur ou œuvres d'art.
4. Enfin, il consomme ces mêmes produits, satisfaisant ainsi ses besoins.

En théorie économique, cette conception se traduit par la représentation d'un *circuit économique*, un réseau de flux de produits, de revenus et de dépenses.

La définition «formelle» de l'économie reconnaît quant à elle comme économique le comportement *efficace*, en tant qu'il est économe en moyens. Le calcul économique peut :

1. d'une part, viser l'obtention de *la plus grande* satisfaction possible à montant de ressources donné.

Le consommateur choisirait donc, parmi les biens de consommation qu'il peut s'offrir, ses produits préférés : cornichons aigres-doux, salami au piment, planche à repasser avec centrale-vapeur intégrée ou lithographie japonaise ;

2. d'autre part, ce calcul économique peut viser l'utilisation du moins de ressources possible à niveau de satisfaction fixé. Le consommateur, décidé à acheter ses cornichons aigres-doux, cherchera le lieu de vente le moins cher pour en acheter le plus possible.

En théorie économique, cette conception formelle donne lieu à la représentation d'une *économie de marché(s)*, lieu de coordination de l'ensemble des offres et des demandes déterminées rationnellement par les individus.

S'il s'agit d'articuler les deux définitions de l'économie, alors il est possible de s'appuyer sur un troisième sens du mot : l'économie d'une chose, c'est la disposition de ses parties en un tout harmonieux, c'est sa *bonne organisation interne*. Sous la définition matérielle, c'est la bonne organisation de la maison bien gérée, de l'entreprise bien régie, ou encore du circuit économique régulier et prospère. Sous la définition formelle, c'est la bonne organisation de l'action rationnellement bien calculée, ou encore de l'économie de marché(s) régulée et florissante.»

Fabrice Tricou, économiste

Arnaud Berthoud, économiste philosophe, affirme l'universalité de l'économie, triplement entendue comme activité des économes (définition formelle), comme opération de la vie économique (définition matérielle) et enfin comme savoir des économistes.

Le premier thème de toute philosophie économique est l'économie elle-même. Le terme désigne trois choses : une disposition de l'esprit qui nous pousse à ne pas gaspiller nos ressources et à vouloir obtenir un résultat au moindre coût ; un aspect de la vie sociale marquée par la lutte contre la pauvreté et l'enchaînement d'actes de production, de distribution et de consommation d'objets considérés comme des biens ou des richesses ; des connaissances mises en œuvre au cours des actes relatifs à la pauvreté et à la richesse et transmises par des enseignements plus ou moins spécialisés. Il y a ainsi des économes, des économes et des économistes. Cette distinction est-elle variable en tous les lieux et pour tous les temps ? À cette question posée en des termes aussi simples, il faut répondre de la même manière. Oui, nous ne pouvons guère concevoir que les hommes aient jamais pu vivre dans des situations durables d'abondance et dans des sociétés où la rareté ne contraint pas la plupart d'entre eux et le plus souvent à éviter le gaspillage, à lutter contre la pauvreté et à agir selon des connaissances éprouvées.



Cela suffit pour dire qu'il y a quelque chose d'universel dans l'économie et que les hommes sont définis par l'économie, comme ils sont définis par le fait de produire des institutions et des règles, d'exposer des œuvres d'art, de construire des armes, et des outils pour enterrer leurs morts.

Arnaud Berthoud, *Essais de philosophie économique*, Presses universitaires du Septentrion, 2002

La Rochelle
Place du marché

Andreas Gursky
99 Cents, 1999

Bibliographie générale

Pour se familiariser avec l'économie

- D. Clerc
Déchiffrer l'économie
La Découverte, 2004
- B. Maris
Antimanuel d'économie
Bréal, 2003
- J.Y. Capul (dir.)
Découverte de l'économie
Les Cahiers français
La documentation française:
1. *Concepts et mécanismes*
(numéro 279; 1997)
2. *Histoire de la pensée économique*
(numéro 280; 1997)
- C. D. Échaudemaison (dir.)
Les Grands Textes de l'économie et de la sociologie
Nathan, 1996

Pour connaître les grandes caractéristiques des économies contemporaines

- D. Cohen
Trois leçons sur la société post-industrielle
La République des idées,
Seuil, 2006
- D. Plihon
Le nouveau capitalisme
Repères, La Découverte, 2004
- M. Aglietta et A. Rebérioux
Dérives du capitalisme financier
Albin Michel, 2004
- Problèmes économiques*
n° 2 704-2 705 :
2001, La Nouvelle Odyssée du capitalisme
La Documentation française,
mars 2001

Pour comprendre l'actualité économique

- Alternatives économiques*
revue mensuelle
et hors-série
- Le Monde*
supplément Économie
du lundi soir (daté du mardi)

Pour savoir ce que les économistes disent de l'art et de la culture

- F. Benhamou
L'Économie de la culture
Repères, La Découverte, 2004
- X. Greffe
Arts et Artistes au miroir de l'économie
Economica, 2002

Production

L'Atelier

« L'atelier c'est la fusion
 d'un espace imaginaire
 et d'un espace physique. »

Tony Oursler, artiste



L'atelier est un lieu d'activité. Un lieu de création et de production, mais aussi un espace de recherche et d'expérimentation.

Pour certains artistes, comme Constantin Brancusi, c'est aussi un lieu d'exposition. Les ateliers, de la Renaissance jusqu'à la Révolution française, sont des lieux collectifs organisés autour de la personne d'un maître, entouré de ses assistants-apprentis et disciples. L'avènement d'un marché de l'art au XIX^e siècle opère un premier changement : l'atelier devient un espace dans lequel un artiste, génie solitaire, cherche et invente en dehors de toute contrainte de commande.

Depuis, l'atelier a subi toutes sortes de modifications. Le plein air des impressionnistes, le land art, l'art in situ constituent moins une disparition de l'atelier qu'une série de déplacements et de remises en question. Si « l'atelier » est synonyme du « lieu d'activité » de l'artiste, il permet alors, selon la forme qu'il prend, d'appréhender les pratiques contemporaines, les nouvelles manières de travailler.

Gustave Courbet
*L'Atelier du peintre,
 allégorie réelle
 déterminant une phase
 de sept années de ma
 vie artistique, 1855*

Lieu de production, lieu d'exposition

L'atelier-musée de Brancusi



Constantin Brancusi, c'est bien connu, refaisait souvent ses sculptures, variant parfois les proportions, souvent les matériaux, et systématiquement l'échelle. Mais il ne les laissait sortir qu'à contrecœur de l'atelier, qui était à la fois le lieu naturel de leur production et l'espace privilégié de leur contemplation. De plus, et on le sait aussi, Brancusi photographiait sans cesse son œuvre dans l'atelier même, variant la mise en scène et l'éclairage, et même la taille des tirages. [...]

Brancusi insista pour qu'on fit de son atelier un musée et qu'on y présentât les œuvres dans la mise en place qui était la sienne au moment de sa mort.

Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), Thierry de Duve, *Sacrifier l'échelle, lier l'espace et le lieu, Œuvre et lieu*, Flammarion, 2002.

Chust-Peters ou l'exposition de l'atelier



Depuis quinze ans, je ne fais que reproduire mon espace de travail. Je ne reproduis en réalité qu'une forme déterminée : mon atelier. Au cours de ces années, j'ai changé d'atelier, soit pour des raisons extérieures, soit par choix, soit par spéculation économique, et je montre au public mon espace de travail intime et privé à chaque fois que je suis invité à une exposition. [...]

«Prendre l'air» est constitué de trois projets différents : «Gira-Sol», «Basiq Air» et «Solar», reproductions de mon atelier situé au n° 41 de la rue Massens, à Barcelone. [...]

Les trois projets transforment le lieu d'exposition en un espace ludique composé d'une multitude de reproductions de mon atelier, et ils proposent au spectateur de les manipuler, de jouer avec eux, de se distraire.

«Prière de toucher» pourrait être la devise de l'exposition, qui invite le spectateur à expérimenter mes objets.

Daniel Chust Peters, entretien avec Frank Lamy et Julien Blanpied, extrait de *Prendre l'air*, catalogue de l'exposition, éditions du MAC / VAL, 2006.

L'atelier sans mur

Le monde comme atelier



Plus récemment, une grande quantité de compositions diverses, que ce soit les «Combines» (le nom qu'utilise Robert Rauschenberg pour son propre travail), le néo-dada ou les assemblages, utilise toute une

variété de matériaux et d'objets avec un large éventail de formats qui s'éloignent tout à fait des normes admises exigées par la «peinture» telle que nous l'avons connue. Mais ceci a bien mis en lumière que la salle a toujours été aussi un cadre ou un format, et que la forme de la salle est en contradiction avec les formes et l'expression émergeant du travail en question. [...] Traditionnellement, on suppose que l'art est né entièrement dans le cœur et dans la tête et qu'il est alors apporté, tout brillant et tout fini, dans le lieu d'exposition. Maintenant cependant, les choses sont de moins en moins conçues de cette façon et, au lieu de cela, tirent leur substance, leur apparence et leur enthousiasme du monde habituel que nous connaissons; et cela, sans nul doute, est une indication sur la situation dont le musée-galerie est le vestige. [...] L'histoire de l'atelier, comme celle de la galerie et du musée, disparaîtra probablement avec le temps. Mais, par ailleurs, le reste du monde est devenu disponible à l'infini.

Allan Kaprow, extraits de *Assemblages, Environnements et Happenings*, Abrams, New-York, 1965.

L'atelier comme processus



L'atelier existe en tant que laboratoire mais toute l'activité se réalise continuellement à l'extérieur. Ainsi l'atelier est-il aussi dehors. L'atelier est le Reichstag à Berlin ou le Pont Neuf à Paris. L'atelier est constamment ici ou là, il n'y a pas de séparation et, quand je parle aux agences gouvernementales, c'est aussi mon atelier. L'atelier se retrouve vraiment dans la totalité du projet. Le projet se révèle à travers le processus de fabrication. Il en va de même pour l'atelier.

Christo, entretien avec Anne-Françoise Penders,
extrait de *En Chemin, le land art*, Anne-Françoise Penders, La Lettre volée, Bruxelles, 1999.

Nouvelles formes d'activités (l'entreprise, le label, le collectif)



Il y a beaucoup de collaborateurs dans l'atelier de l'artiste contemporain. De même que nos prédécesseurs avaient un système d'écoles et de maîtres, nous, nous avons des stagiaires, des assistants, des acteurs, des modèles, des monteurs, des informaticiens, des techniciens, des amis, etc. J'ai fini par mettre au point un système qui implique beaucoup de gens.

Tony Oursler, entretien avec Jacqueline Humphries, *Courbet – Oursler*, musée d'Orsay, Paris, 2004.

L'entreprise comme modèle de l'atelier

Andy Warhol s'entendait à commercialiser sa créativité et vendre sa propre personne devenue personnage en star détachée des réalités. À New York dans les années 1960, la Factory (le nom emblématique que l'artiste donna à son atelier-loft) fut un des moyens de l'artiste dans sa stratégie de dévalorisation de la notion «sacrée» d'original. Warhol décidait, contrôlait, choisissait en reprenant parfois les idées de ses assistants. Haut lieu de production artistique, à la fois usine à sérigraphie, studio de cinéma, studio d'enregistrement, le tout se transformant en discothèque pour des nuits entières. La «Fabrique» est bien loin de la vision de l'atelier en lieu de mystère où s'opère l'alchimie de la création.



Andy Warhol
dans la Factory


Warhol avait le sens des affaires. Patron d'un atelier de dix-huit «boys & girls», il s'intitulait lui-même «business artist» et considérait que l'argent donnait à l'art son véritable charme. La transposition dans l'art de la division du travail de la société industrielle et post-industrielle ne peut effaroucher que les gourous d'une conception idéaliste de l'art. L'artiste qui défie et s'oppose à l'industrie et à la bureaucratie, assumant toutes les étapes de la création de son œuvre – cette conception ésotérique est née de l'esprit idéaliste des romantiques. À la Renaissance, pour remplir un contrat d'exclusivité, il suffisait aux maîtres de ne créer de leur main que les parties essentielles d'un tableau, comme le visage de la Vierge : ils pouvaient en toute sérénité laisser à leurs compagnons le soin d'exécuter le reste de la fresque ou de la toile. Le prince des peintres baroques, Peter Paul Rubens, poussa à la perfection le principe de la division du travail en mettant sur pied une véritable fabrique de peinture avec ses spécialistes de paysages ou de viscères dont certains, comme Anthonis Van Dyck, Jacob Joardens et Frans Snyders, acquirent une renommée universelle.

Klaus Honnef, *Andy Warhol, de l'art comme commerce*, Taschen, 2000.

Loris Gréaud ou l'artiste comme chef de projet

Loris Gréaud est un artiste pluridisciplinaire qui fait très souvent appel à la technologie pour la réalisation de ses œuvres. Avec une double formation au Conservatoire et aux Beaux-Arts, il est aussi producteur de musique électronique à travers le label Sibilance Production qu'il a créé. Cet artiste-producteur fonctionne au projet, le plus souvent commandé dans le cadre d'une exposition.



 Cette pièce («Eye of the Duck») est une habitation conçue pour un canard, dont la structure, d'apparence très moderne, semblable à un vaisseau spatial, consiste en un bassin équipé d'une pompe, d'un filtre et d'une niche spéciale pour l'animal. [...] Gréaud a confié la réalisation

Loris Gréaud
Eye of the Duck
2005

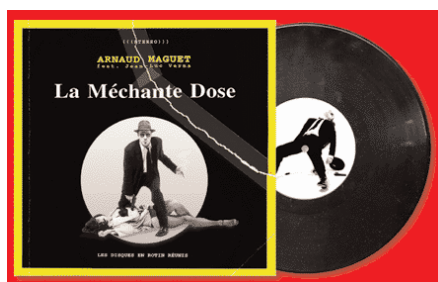
Dessiné avec Marc
Dölger et Damien
Ziakovic. Installation.

de cette œuvre, comme de bien d'autres, à divers intervenants. S'il a ainsi travaillé avec des scientifiques, des ingénieurs, des designers, des réalisateurs et des musiciens, il ne considère pas ces relations comme de simples collaborations mais comme une forme de co-paternité de l'œuvre et de transfiltration.

«Les Résidents (2)», œuvre conçue en 2005 avec les architectes Dölger et Ziackovic, illustre, elle aussi, la méthode de travail et l'approche originale de Gréaud. Cette pièce se veut une structure entièrement invisible et utilise des courants d'air pour délimiter des frontières spatiales. Elle propose un autre type de rapport avec l'espace, évoquant ainsi la possibilité d'une architecture immatérielle.

Jens Hoffmann, *Transfiltration, Notre Histoire, une scène artistique française émergente*, catalogue de l'exposition, palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris-musées, 2006.

Arnaud Maguet, artiste éditeur



L'activité d'Arnaud Maguet est multiforme : à la fois plasticien, musicien et performer, il est aussi éditeur-producteur à travers le label qu'il a fondé, les Disques en Rotin Réunis.



Pourquoi avoir créé un label?

Je ne voyais aucun autre label qui accepterait de produire un vinyle 25 cm ne contenant que des quatrièmes de couverture de Série Noire, lues d'une voix surannée par Jean-Luc Verna sur un collage free jazz produit numériquement par mes soins...

[...] Pour moi c'était comme l'étape suivante, plutôt que de faire des commentaires sur le pop art, travailler réellement à l'intérieur de la culture populaire et essayer de la changer, ou avoir un impact sur elle.

Entretien avec Jérôme Sans, *Live!*, palais de Tokyo, site de création contemporaine, éd. Cercle d'art, 2004.

Liens / références

- Revue Dada n° 115, *Dans l'atelier*, novembre 2005.
- Marie-José Mondzain, article «Atelier», *Encyclopedia Universalis*, 2004.
- Catherine Lawless, *Artistes et ateliers*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990
- Pour Andy Wahrol : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Factory>
- Pour Arnaud Maguet : <http://disques.rotin.free.fr>

Arnaud Maguet,
feat. Jean-Luc
Verna
La Méchante Dose
2001
Pochette et disque
vinyle.

Travail

L'invention du travail

Émile Zola (1840-1902), publiant les vingt tomes des Rougon-Macquart (1870-1895), observe en poète ethnologue et sociologue le réel, dont la grève des mineurs d'Anzin en 1884. «Germinal» évoque les luttes sociales, raconte la dure réalité de la mine et la condition ouvrière. Aux obsèques de Zola, le 5 octobre 1902, une délégation de mineurs scande «Ger-mi-nal, Ger-mi-nal, Ger-mi-nal», devenu signe de ralliement.



«Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant La Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. [...]

Un grand cri s'éleva, domina La Marseillaise : «Du pain! du pain! du pain!». [...] C'était la vision rouge de la révolution qui les emportait tous, fatalement par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins; et il ruissellerait du sang des bourgeois, il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. [...] Il n'y aurait plus rien, plus un sou de fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être.»

Émile Zola, *Germinal*, 1885, Pocket Classiques.

Le sens commun attache le travail à la besogne, à l'effort. S'agissant de «gagner sa vie», c'est assurer le matériel indispensable pour vivre.

Le travail, selon «le Petit Robert», définit généralement «l'ensemble des activités humaines coordonnées en vue de produire ou de contribuer à produire ce qui est utile. C'est aussi un état, une situation d'une personne qui agit avec suite en vue d'obtenir un tel résultat.»



Les termes fréquemment liés à la notion de travail peuvent appartenir à des univers différents.

La besogne, la tâche, le boulot, évoquent le travail imposé, voire forcé comme la corvée. L'emploi, la fonction, le métier, la profession, renvoient à l'activité gagne-pain et à la construction de l'identité sociale de l'individu, sa représentation sociale.

Le travail à temps partiel, à temps plein, temporaire, précaire, implique le temps et la durée, le calendrier, les conditions de travail. L'atelier, l'usine, le chantier, le bureau, la boutique signifient être à son travail, sur le lieu de l'activité.



«Ce que nous appelons “travail” est une invention de la modernité. La forme sous laquelle nous le connaissons, pratiquons et plaçons au centre de la vie individuelle et sociale, a été inventée, puis généralisée avec l’industrialisme. Le “travail”, au sens contemporain, ne se confond ni avec les besoins, répétées jour après jour, qui sont indispensables à l’entretien et à la reproduction de la vie de chacun; ni avec le labeur, si astreignant soit-il, qu’un individu accomplit pour réaliser une tâche dont lui-même ou les siens sont les destinataires ou les bénéficiaires; ni avec ce que nous entreprenons de notre chef, sans compter notre temps et notre peine, dans un but qui n’a d’importance qu’à nos propres yeux et que nul ne pourrait réaliser à notre place. S’il nous arrive de parler de “travail” à propos de ces activités – du «travail ménager», du “travail artistique”, du “travail” d’autoproduction – c’est en un sens fondamentalement différent de celui qu’a le travail placé par la société au fondement de son existence, à la fois moyen cardinal et but suprême. Car la caractéristique essentielle de ce travail-là – celui que nous “avons”,

“cherchons”, “offrons” - est d’être une activité dans la sphère publique, demandée, définie, reconnue utile par d’autres et, à ce titre, rémunérée par eux. C’est par le travail rémunéré (et plus particulièrement par le travail salarié) que nous appartenons à la sphère publique, acquérons une existence et une identité sociales (c’est-à-dire une “profession”)... C’est parce que le travail socialement rémunéré et déterminé est – même pour celles et ceux qui en cherchent, s’y préparent ou en manquent – le facteur de loin le plus important de socialisation que la société industrielle se comprend comme une “société de travailleurs” et, à ce titre, se distingue de toutes celles qui l’ont précédée.»

André Gorz, *Métamorphoses du travail, Quête du sens, Critique de la raison économique*, Galilée, Paris, 1988.

Situer rapidement le travail dans l’histoire, c’est rappeler l’origine latine du nom commun «tripalium» qui signifie «instrument de torture» et conserve encore ce sens dans le dispositif du maréchal-ferrant pour immobiliser les chevaux. Ainsi, l’esclavage et le servage sont loin d’une notion positive du travail, assujetti aux conditions matérielles pénibles. Que les activités humaines deviennent source de richesse, et de pouvoir, est une histoire qui commence à la Renaissance et, depuis, se marque toujours plus nettement *l’ambivalence du travail*. C’est-à-dire sa valeur positive d’une part, en tant que forme d’activité humaine qui peut épanouir et libérer, et son versant opposé de contrainte, voire d’aliénation. Cette ambivalence est au cœur de notre rapport au travail en ce début du XXI^e siècle. Parce que le travail est production de biens de consommation, d’argent, de lien social, parce que le travail est de nature ontologique, l’art contemporain l’interroge.



Le travail salarié

Alain Bernardini, le travail improductif

💡 Si l'univers des employés sur leur lieu de travail devenait un univers artistique? Les photographies d'Alain Bernardini sont des images qui n'ont plus rien de la «vraie» vie au travail. Un employé municipal debout sur un bidon, un autre debout sur le toit de sa voiture, un troisième allongé en plein milieu de l'atelier... L'artiste parasite le temps de travail de l'employé devenu complice d'un changement radical de point de vue. Ces très discrètes mises en scène désactivent les rôles, déjouent les incontournables règles de rentabilisation. Le temps de travail devient non productif. La valeur de productivité comme la valorisation de l'identité tombent de fait.



Serge Lhermitte, travail, emploi, identité


💡 Serge Lhermitte photographie la confusion volontaire entre les activités d'un maire, un salarié proche de la retraite, debout sur ses bulletins de salaire, la ronde du veilleur de nuit de l'usine, mais c'est l'artiste lui-même dont cet emploi est le gagne-pain. Au-delà des apparences, l'artiste explore l'espace du travail «de l'intérieur», c'est-à-dire à la fois dans le lieu de l'entreprise et celui de l'intime du salarié. Interpénétration entre travail et vie privée? Serge Lhermitte s'attache à nuancer la notion de travail et celle de l'emploi. Le travail entendu comme «situation d'une personne qui agit avec suite en vue d'obtenir un tel résultat»; l'emploi comme «l'activité rétribuée d'un salarié dans un système économique». Il rappelle que même si le travail est reconnu comme élément de construction de l'identité sociale, l'emploi en est la forme marchandise, un échange temps-prestation fourni contre un salaire.

À l'époque où l'industrialisation est naissante en Europe et en Amérique du Nord, Karl Marx (1818-1883) a démontré que le travail salarié n'existe que dans le mode de production capitaliste, dont la spécificité repose sur la division entre le travailleur et les moyens de production. Un système qui par la division des tâches cherche à rentabiliser le travail, et repose sur la production en vue du profit privé et la domination du profit dans l'accumulation du capital.

La division manufacturière du travail suppose l'autorité absolue du capitaliste sur des hommes transformés en simples membres d'un mécanisme qui lui appartient. La division sociale du travail met en face les uns des autres des producteurs indépendants qui ne reconnaissent en fait d'autorité que celle de la concurrence, d'autre force que la pression exercée sur eux par leurs intérêts réciproques (de même que dans le règne animal la guerre de tous contre tous, «bellum omnium contra omnes», entretient plus ou moins les conditions d'existence de chaque espèce). Et cette conscience bourgeoise qui exalte la division manufacturière du travail, la condamnation à perpétuité du travailleur à une opération de détail et la subordination passive au capitaliste, elle pousse les hauts cris et se pâme quand on parle de contrôle, de réglementation sociale du procès de production ! Elle dénonce toute tentative de ce genre comme une attaque contre les droits de la Propriété, de la Liberté, du Génie capitaliste. «Voulez-vous donc transformer la société en une fabrique ?» glapissent alors ces enthousiastes apologistes du système de la fabrique. Le régime des fabriques n'est bon que pour les prolétaires ! Si l'anarchie dans la production sociale et le despotisme dans la division manufacturière du travail caractérisent la société bourgeoise, des sociétés plus anciennes, où la séparation des métiers s'est développée spontanément, puis s'est cristallisée et enfin a été sanctionnée légalement, nous offrent par contre l'image d'une organisation sociale du travail régulière et autoritaire, tandis que la division manufacturière y est complètement exclue, ou ne présente qu'une échelle minimale, ou ne se développe que sporadiquement et accidentellement.

Karl Marx, *le Capital*, livre 1, 1867, éditions sociales, Paris, 1971, tome 2, chap. 14, p. 46

S'attachant à décrire les conditions économiques et sociales, Marx considère que le rapport travail salarié-capital met le travailleur dans un rapport d'obéissance. Qui dit aliénation dit dépossession de soi. Avec beaucoup d'humour, l'auteur Jean-Charles Masséra invente un texte pseudo législatif à partir du Code du travail et montre que le travailleur est toujours privé du bénéfice de son activité.

 *Les nanas comme moi, dont la durée de travail a été réduite à trente-cinq heures ou plus à compter de l'entrée en vigueur de la loi n° 98-461 du 13 juin 1998 d'orientation et d'incitation relative à la réduction*

du temps à engraisser des mecs qui te matent dans l'ascenseur, d'une part ne peuvent pas percevoir un salaire mensuel inférieur au produit du nombre d'heures correspondant à la durée collective qui leur était applicable, dans la limite de 169 heures, par le salaire minimum de croissance en vigueur à la date de la réduction ou celui en vigueur au 1^{er} juillet 2002 pour les salariés dont les entreprises réduisent la durée collective du travail postérieurement à cette date – ce qui est la moindre des choses ; et d'autre part, sont supposées bénéficier des RTT, ce temps libre dont apparemment on disposerait de plus en plus, je cite «soit pour jouir du produit, soit pour se développer librement»... Bon, pour ce qui est du produit, quand tu vois ce qu'on fabrique... Franchement...

Jean-Charles Masséra, *Proposition d'amendement d'une nana comme moi des articles relatifs au temps de travail dans la boîte de ce mec*, texte pour l'exposition «C'est pas bientôt fini» d'Alain Bernardini à l'Espace d'arts plastiques de Vénissieux, 2005.



Utopie au travail

Sandy Amerio, thérapie d'entreprise

💡 Dans sa vidéo *Hear me Children-Yet-to-Be-Born* [*Enfants qui allez naître, écoutez-moi*], Sandy Amerio monte un récit fictionnel dont la cruauté semble pourtant bien réelle. Sur fond naturel du désert américain de la Death Valley, un couple de cadres supérieurs est condamné à errer sans aucun repère. Ils racontent, selon un principe de métaphores et d'analogies, les difficultés à surmonter les conflits, voire les licenciements... Sandy Amerio replace très subtilement le travail dans l'histoire de l'humanité. Il est déterminant pour l'homme de faire face sans réponse préétablie à ses besoins et de transmettre les savoir-faire ainsi acquis. Le travail est indice de la première présence de l'homme, le travail est transformateur de la nature et permet à l'homme de conquérir et de devenir «maître et possesseur de la nature» (Descartes). Mais le récit d'Amerio parvient à un constat sans concession, la manipulation de l'individu est devenue de plus en plus subtile jusqu'à la dépersonnalisation programmée.



Les années soixante-dix ont marqué une véritable crise du travail (la fin des Trente Glorieuses). La révolution technologique provoque encore et toujours des mutations sur le terrain de l'emploi. Le progrès n'est plus tout-puissant, et nombres de penseurs, historiens, sociologues cherchent à tirer la leçon de l'utilisation négative du progrès. Un mouvement s'amorce-t-il vers une pensée renouvelée du progrès, et du travail qui le produit ? André Gorz pose la question de la nature de la crise que ce début de siècle traverse encore.

L'utopie industrialiste nous promettait que le développement des forces productives et l'expansion de la sphère économique allaient libérer l'humanité de la rareté, de l'injustice et du mal-être ; qu'ils allaient lui donner,

Sandy Amerio
*Hear me Children-
Yet-to-Be-Born*, 2004
vidéo

avec le pouvoir souverain de dominer la nature, le pouvoir souverain de se déterminer elle-même; et qu'ils allaient faire du travail l'activité à la fois démiurgique et auto-poïétique en laquelle l'accomplissement incomparablement singulier de chacun est reconnu – à la fois droit et devoir – comme servant à l'émancipation de tous.

De cette utopie il ne reste rien. Cela ne veut pas dire que tout est désormais vain et qu'il ne reste qu'à nous soumettre au cours des choses. Cela veut dire qu'il nous faut changer d'utopie; car tant que nous resterons prisonniers de celle qui s'effondre, nous demeurerons incapables de percevoir le potentiel de libération que la mutation présente contient et d'en tirer parti en imprimant à cette mutation son sens.

André Gorz, *Métamorphoses du travail, Quête du sens, Critique de la raison économique*, Galilée, Paris, 1988.

Tatiana Trouvé, portrait de l'artiste en travailleur ?

💡 Quand toutes les activités liées au travail de l'artiste prennent forme, cela donne le «Bureau des Activités Implicites» de Tatiana Trouvé: le module administratif, le module à lapsus, la cabine à boulimie, fabriquée avec des bonbons pourvue d'un appareillage à vomir; la tablette pour écrire dans le sable, l'archivage des lettres de refus. Autant d'«objets métaphores» qui concrétisent les déplacements, les recherches, les échecs, les aspirations de l'artiste... ce qui procède à la formation de ses «projets», dévoilant une logique, une organisation, des règles. «Si le BAI avait des "employés", ils ne s'apercevraient pas qu'ils sont engagés dans une course épuisante qui leur permet simplement de rester sur place.»



Tatiana Trouvé
BAI – Bureau des
Activités Implicites,
module d'attente, 2002
installation

Quelle est cette dimension démiurgique que nous accordons au travail ? Quel sens lui donnons-nous ? Le point de vue critique de Tatiana Trouvé ouvre sur la réflexion posée par Pierre-Michel Menger : l'artiste d'aujourd'hui pourrait-il incarner un nouveau modèle de travailleur ? Si les modes de fonctionnement du monde artistique se transposaient dans le monde du travail ; alors mobilité, flexibilité, travail en équipes éphémères, courtes missions, fort engagement, développement personnel seraient la panacée d'une nouvelle organisation, voire d'un nouveau code du travail ?

Le temps n'est plus aux représentations héritées du XIX^e siècle, qui opposaient l'idéalisme sacrificiel de l'artiste et le matérialisme calculateur du travail, ou encore la figure du créateur, original, provocateur et insoumis, et celle du bourgeois soucieux de la stabilité des normes et des arrangements sociaux. Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. Comme si, au plus près et au plus loin de la révolution permanente des rapports de production prophétisée par Marx, l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme. Comme si l'artiste lui-même exprimait à présent, avec toutes ses ambivalences, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée.

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur – Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, la République des idées, Paris, 2002.

La Demande d'emploi

Au chômage depuis trois mois, un directeur de ventes cherche un nouvel emploi. Dans le même temps où il se plie à des questionnaires réglés comme des machines infernales, il affronte sa fille «gauchisante», et sa femme, qui supporte mal la perte d'un cadre de vie sécurisant. Cette trame simple sert de support à une écriture dramatique expérimentale : absence de lieu, rupture de chronologie, enchevêtrement de motifs et de rythmes. Dans les espaces mélangés, les personnages entrecroisent leur temps et se parlent. Non sans réalisme : comme toujours, chacun est seul ici avec tous et partout.

*Wallace, directeur du recrutement des cadres CIVA
Fage
Louise, sa femme
Nathalie, sa fille
Ils sont en scène sans discontinuer*



Simultanément Fage s'entretient avec le recruteur Wallace, converse avec sa femme et sa fille Nathalie, qui a perdu un courrier et annonce qu'elle est enceinte :

Wallace. Nous attachons beaucoup d'importance à l'homme Louise. J'entendais aussi donner un coup au pli de ton pantalon Fage. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai répondu à votre annonce c'est la raison pour laquelle votre société m'intéresse

Wallace. Vous pesez

Fage. Soixante-sept kilos

Wallace. Pour une taille de

Fage. Un mètre soixante-et-onze marié un seul enfant une fille de seize dix-sept ans bientôt nous avions aussi un garçon mais il est mort dans un accident d'auto

[...]

Wallace. Ce qui est capital dans l'homme que nous cherchons c'est la maîtrise de l'événement dont il est capable je veux dire la maîtrise dont il est capable de l'événement.

Fage. Ne pas se laisser dériver

Wallace. Assumer

Fage. Si je devais me souvenir de tous tes petits copains qui défilent dans ta chambre

Nathalie. Mais celui-là tu pourrais t'en souvenir il est noir

Louise. Le courrier mon chéri Biscuits Lu nous regrettons de vous aviser que l'emploi auquel vous avez postulé est déjà pourvu les bas Dim nous vous remercions d'avoir bien voulu...

[...]

Wallace. La combinaison d'un réel dynamisme et d'une personnalité intensément créatrice

Fage. Oui vous avez besoin de quelqu'un qui soit une turbine à idées pas un imitateur mais un initiateur eh bien ça correspond assez à qui je suis

Wallace. Comprenez-moi bien il ne suffit pas d'engendrer des idées

Fage. Il faut les réaliser.

Wallace. Pas seulement ça monsieur Fage il faut un sens de l'entreprise à partir de quoi les idées qu'on peut avoir s'orientent d'une façon spécifique

Fage. Je ne te demande pas grand-chose Nathalie

Wallace. *Et s'organisent suivant un certain schéma voyez-vous ?*

Fage. *Un peu de soin ça n'est pas si difficile mais quand tu vas chercher le courrier tu t'intéresses à tes lettres les autres tu les poses n'importe où tant et si bien qu'on tombe dessus par hasard deux semaines après ou jamais des propositions comme celles-ci sais-tu combien j'en ai reçu depuis le début ?*

Le sais-tu ?

Wallace. *Je voudrais maintenant que vous me disiez ce qui vous fait penser que vous êtes capable de réussir dans cette position*

[...]

Wallace. *Oui dites-moi quels sont vos objectifs personnels ?*

Fage. *Professionnellement ou dans la vie en général ?*

Louise. *Mais elle n'a aucun sens de la réalité*

Wallace. *Que visez-vous ? Où voulez-vous arriver ?*

Louise. *Elle veut le voir marcher et puis le donner ?*

Nathalie. *Je n'irai pas à Londres*

Louise. *Très mûre sur le plan intellectuel peut-être quand il s'agit d'abstraction mais sur le plan de la vraie intelligence celle de la vie réelle*

Nathalie. *Mon manuel de maths maman*

Louise. *Ce n'est pas lui qui traînait hier soir dans la cuisine ?*

Wallace. *Pas plus haut ? Pourquoi ? Ce que je voudrais essayer de cerner ce sont vos limites*

Michel Vinaver, *la Demande d'emploi*, l'Arche collection scène ouverte, 1971.

Liens / références

Revue *Parachute* n° 122, «travail*work», 04-05-06, 2006

Revue *Parachute* n° 110, «économies bis», 04-05-06, 2003

Revue *Parachute* n° 106, «économies», 04-05-06, 2002

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur – Métamorphoses du capitalisme*,

Seuil, la République des idées, Paris 2002

Gérard Régnauld, *le Sens du travail*, l'Harmattan logiques sociales, Paris, 2004

André Gorz, *Métamorphoses du travail, Quête du sens, Critique de la raison économique*, Galilée, Paris, 1988

Michel Vinaver, *la Demande d'emploi*, l'Arche collection scène ouverte, 1971

<http://www.philonet.fr>

Pour Sandy Amerio : www.leslaboratoires.org

Échange



«L'échange» est une opération par laquelle on cède, moyennant une contrepartie, des biens ou des personnes. C'est une notion capitale dans de nombreux registres, notamment dans les rapports économiques (libre-échange, échange standard, échange avec soulte), mais pas seulement. En droit, c'est un contrat par lequel les parties se donnent respectivement une chose pour une autre, mais il peut aussi s'entendre dans un rapport de correspondance (échange diplomatique, échange de politesses, de poignée de mains) et s'interpréter comme une relation de communication réciproque, entre individus (s'échanger des idées). D'un point de vue sportif, on échange des coups ou des balles, alors qu'en biologie, on considère l'échange comme un transfert, une circulation de fluides, de molécules, d'énergie, au cours du métabolisme. Enfin, l'échange peut être envisagé comme un transfert d'informations dans un système numérique.

Adam Smith, à travers l'éloge de la division du travail, développe l'idée que l'homme a une propension à l'échange parce qu'il vit en société (ce qui le différencie du règne animal). De là découle la division du travail, menant à ce qu'il a appelé le progrès de «la richesse des Nations». Le père de l'économie met donc en avant un lien social comme base d'amélioration de la condition individuelle.

Cette division du travail, de laquelle découlent tant d'avantages, ne doit pas être regardée dans son origine comme l'effet d'une sagesse humaine qui ait prévu et qui ait eu pour but cette opulence générale qui en est le résultat; elle est la conséquence nécessaire, quoique lente et graduelle, d'un certain penchant naturel à tous les hommes qui ne se proposent pas des vues d'utilité aussi étendues: c'est le penchant qui les porte à trafiquer, à faire des trocs et des échanges d'une chose pour une autre.

Il n'est pas de notre sujet d'examiner si ce penchant est un de ces premiers principes de la nature humaine dont on ne peut pas rendre compte, ou bien, comme cela paraît plus probable, s'il est une conséquence nécessaire de l'usage de la raison et de la parole. Il est commun à tous les hommes, et on ne l'aperçoit dans aucune autre espèce d'animaux, pour lesquels ce genre de contrat est aussi inconnu que tous les autres. [...] Dans presque toutes les espèces d'animaux, chaque individu, quand il est parvenu à sa pleine croissance, est tout à fait indépendant et, tant qu'il reste dans son état naturel, il peut se passer de l'aide de toute autre créature vivante. Mais l'homme a presque continuellement besoin du secours de ses semblables, et c'est en vain qu'il l'attendrait de leur seule bienveillance. Il sera bien plus sûr de réussir s'il s'adresse à leur intérêt personnel et s'il les persuade que leur propre avantage leur commande de faire ce qu'il souhaite d'eux.


C'est ce que fait celui qui propose à un autre un marché quelconque ; le sens de sa proposition est ceci : «Donnez-moi ce dont j'ai besoin, et vous aurez de moi ce dont vous avez besoin vous-mêmes» ; et la plus grande partie de ces bons offices qui nous sont nécessaires s'obtiennent de cette façon. Ce n'est pas de la bienveillance du boucher, du marchand de bière et du boulanger que nous attendons notre dîner, mais bien du soin qu'ils apportent à leurs intérêts. Nous ne nous adressons pas à leur humanité, mais à leur égoïsme ; et ce n'est jamais de nos besoins que nous leur parlons, c'est toujours de leur avantage. Il n'y a qu'un mendiant qui puisse se résoudre à dépendre de la bienveillance d'autrui [...].

Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des Nations*, 1976, traduction française, Gallimard, Paris, 1976, livre I, chap. 2, pp. 46-51.

De nombreux artistes ont travaillé sur ces notions d'échange, de troc, mais aussi sur leurs variantes comme le réseau, le don et le gratuit (différencier la gratuité d'un geste d'un acte gratuit). Ces notions ont même parfois donné lieu à des expositions thématiques, telle que «Largesse» (1994) de Jean Starobinski qui avait choisi dans les collections du Louvre les dessins affiliés au thème du «don» ou, plus récemment à la Tate Liverpool, l'exposition «Shopping, A century of Art and Consumer Culture» (2002-2003).

L'échange comme condition intrinsèque de l'œuvre

Claude Rutault questionne à travers ses d/m («définition / méthode») la notion d'échange via la collection et le collectionneur.

 *d/m 68. «collection 4 ou art pour art», 1978. le nombre de toiles est décidé en accord entre l'artiste et le preneur en charge au moment de la réalisation. l'acquisition, c'est-à-dire la réalisation, ne s'effectue pas selon la procédure habituelle, mais par simple échange : en contrepartie de chaque toile, sans limite a priori, le preneur en charge donne à l'artiste une œuvre de sa collection, la seule restriction étant qu'il ne s'agisse pas d'un multiple à cause de la possibilité de remplacement. minimum d'un échange par année. les dimensions et l'accrochage de chaque toile sont déterminés en accord entre l'artiste et le preneur en charge. au moment de la réalisation, laissée à la responsabilité de celui-ci, chaque toile est peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. un descriptif de la situation de l'œuvre, descriptif habituel accompagnant mes travaux plus la liste des œuvres échangées, est établi au moment de la réalisation et doit être actualisé à chaque modification. la peinture prend une forme définitive à la mort de l'une des deux parties.»*


Claude Rutault, *définitions/méthodes, le livre, 1973-2000*, productions Flammarion, Paris, 2000.

L'œuvre consiste en une série de peintures de Claude Rutault de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées et d'un même nombre correspondant d'œuvres : peintures, dessins et gravures du XVIII^e siècle à nos jours, reçus par l'artiste en contrepartie de l'échange engagé depuis 1980 avec Jean-Hubert Martin, collectionneur.

L'échange comme émotion poétique



Pierre Petit crée en 1993 «Petitland®», une marque de fabrique qui estampille des «bidules», des objets à faire circuler : livres, vêtements, certificats...

 *La mobilité de «Petitland®» est due au concept de structures souples et variables, ce qui lui permet d'installer son dispositif dans le monde sans que l'on puisse le considérer comme une antenne de la «maison mère». Il n'y a qu'un «Petitland®» à l'inverse de points fixes comme Disneyland (USA-Europe). Tous les lieux où se produit «Petitland®» ont des espaces uniques et éphémères qui n'existent que le temps de l'exposition. C'est le lieu qui craie* le concept «Petitland®». C'est un espace de circulation d'idées, où une idée se substitue à une autre idée dans un esprit poétique et ludique avec une absence de concurrence. L'échange se substitue à l'obligation et forme les couches qui modèlent, façonnent et constituent l'espace poétique de «Petitland®». La production d'objets «Petitland®» inclut différents types de produits qui interrogent le positionnement de l'objet dans le champ de la création. Objets multiples à tirages limités devenant pièces uniques par leur concept d'activité, ou objets aux séries illimitées qui sont des objets parcours où seul le détenteur de l'objet lui confère un statut. L'ÉMOTION DE LA DÉCOUVERTE!*


* craie = crée, verbe image
Pierre Petit, 2004.

Pierre Petit
Petitland®
certificat du tapis
d'émotion

Logo de
Petitland®

L'approche strictement économique de l'échange des biens ne permet pas de comprendre toutes les dimensions du phénomène, notamment ses dimensions symboliques, morales, esthétiques, juridiques, religieuses ou politiques. Dans «Essai sur le don», l'anthropologue Marcel Mauss (1873-1950), neveu d'Émile Durkheim, propose d'appréhender la question à travers le don. L'échange est avant tout une relation qui met en jeu des groupes et des collectivités humaines. Le don est un système de «prestations totales de type agonistique», régi par trois principes essentiels : l'obligation de donner, l'obligation de recevoir et, sauf à perdre la face collectivement, l'obligation de rendre au moins l'équivalent.

Le Potlach, un fait social total

 *Ce qu'ils échangent, ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, des meubles et des immeubles, des choses utiles économiquement. Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires dont le marché n'est qu'un des moments et où la circulation des richesses n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques [...] Ce sont des «touts», des systèmes sociaux entiers.*

Marcel Mauss, extrait de *Essai sur le don* (1925), in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris, 1973.

Le dictionnaire ethnographique donnait «consommer» comme définition de «potlach», mais le contexte qu'évoquait le mot n'était pas la consommation commerciale mais la «consommation par le feu». Son sens était : un cadeau qu'il fallait rendre jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien à donner. C'était un nom chinook, utilisé par les Kwakiult de Colombie britannique, les Tlinkit d'Alaska, des tribus amérindiennes étudiées pour la première fois par des anthropologues à la fin du XIX^e siècle.

Ces tribus, comme l'ont découvert ces anthropologues, avaient une étrange pratique : un chef en rencontrait un autre et lui offrait des cadeaux. Le second chef avait le devoir de faire d'autres cadeaux en retour, mais d'une valeur plus élevée. C'était le «potlach». Le jeu pouvait commencer avec un collier et se terminer par l'incendie d'une ville – une tribu qui mettait le feu à sa propre ville élevait ainsi l'obligation du rival à un niveau presque inaccessible. Le potlach faisait partie d'une fête, il s'accompagnait de chansons de geste, de danses, et de l'attribution de nouveaux noms aux plus grands donateurs («Dont les biens sont mangés à la fête», «Qui sème le désordre», «Danse du gaspillage des biens»); cela pouvait être un échange symbolique de politesses et de piété; à l'occasion d'un mariage ou de funérailles, ou bien une guerre symbolique, un échange de défis et d'humiliations. Il y avait là quelque chose de l'idée de démocratie telle que la concevait D. H. Lawrence («si on peut appeler ça une idée»):

deux personnes se rencontrent sur une route et, au lieu de passer leur chemin en détournant les yeux, s'arrêtent, comme Arthur et Lancelot, pour une confrontation «entre leurs âmes», libérant ainsi les «dieux braves et téméraires» du dedans – «Maintenant, au diable les conséquences, nous nous sommes rencontrés.» Pour une tribu, ne pouvoir relever une provocation émanant d'une autre était l'aveu qu'elle accordait plus de valeur à la propriété, aux simples choses, qu'à l'honneur; d'un chef qui distribuait le bien de sa tribu, on disait qu'il «avalait les tribus» qui les recevaient. «L'idéal, écrit le sociologue Marcel Mauss en 1925 dans "Essai sur le don", serait de donner un "potlach" et qu'il ne fût pas rendu.»

Greil Marcus, extrait de *Lipstick Traces*, Gallimard «Folio», Paris, 2000, p. 479 suivante.

Échange comme principe participatif et collaboratif

📞 Nicolas Floc'h, un des artistes participant à ZPC, pratique l'échange à travers un questionnement sur la notion de collaboration et de forme du spectacle. Sa *Structure multifonctions* est une œuvre ouverte dont la fonction est à définir par la personne qui la prend en charge. La structure, tout comme celle de Stefan Shankland, *Trans-pal*, machines à transiter, s'expose au bon vouloir des collaborateurs, commissaires d'exposition et autres programmeurs de l'œuvre. L'échange est alors vécu sous une forme participative et active. Le projet *Trans-pal* est aussi l'occasion de matérialiser des pensées, de rendre manifestes des processus physiques et de stimuler des actions qui, tour à tour, transforment la matière, engendrent des formes, provoquent du déplacement dans l'espace et créent de l'interaction entre l'homme et son environnement. Daniel Chust Peters, sur ce même principe d'échange et d'interaction, convoque le spectateur de ses *ateliers* à participer et devenir acteur.



Nicolas Floc'h
Structure multifonctions/Lisa



Échanger, un des fondements de l'esthétique relationnelle

D'où proviennent les malentendus qui entourent l'art des années quatre-vingt-dix, sinon d'un déficit du discours théorique? Critiques et philosophes, dans leur écrasante majorité, répugnent à prendre à bras le corps les pratiques contemporaines : celles-ci demeurent donc, pour l'essentiel, illisibles, car on ne peut percevoir leur originalité et leur pertinence en les analysant à partir de problèmes résolus ou laissés en suspens par les générations précédentes.

Il faut accepter le fait, ô combien douloureux, que certaines questions ne se posent plus – et par extension, repérer celles que se posent aujourd'hui les artistes : quels sont les enjeux réels de l'art contemporain, ses rapports à la société, à l'histoire, à la culture? La première tâche du critique consiste à reconstituer le jeu complexe des problèmes qui se dressent à une époque particulière, et à examiner les réponses diverses qui leur sont données.

On se contente trop souvent de faire l'inventaire des préoccupations d'hier, afin de mieux se désoler de ne pas en recevoir de réponses. Or la première interrogation, en ce qui concerne ces nouvelles approches, concerne évidemment la forme matérielle des œuvres.

Daniel
Chust Peters
Gira-Sol
(ensemble et détails)
2001-2002

[...] en tous cas, la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles.
[...] Le sujet idéal de la société des figurants serait ainsi réduit à la condition de consommateur de temps et d'espace.

Car ce qui ne peut se commercialiser a pour destin de disparaître. Les relations interhumaines ne pourront bientôt se tenir en dehors de ces espaces marchands : nous voilà sommés de discuter autour d'une boisson dûment tarifée, forme symbolique des rapports humains contemporains. Vous voulez de la chaleur partagée, du bien-être à deux ? Goûtez donc notre café... Ainsi l'espace des relations courantes est-il celui qui se voit le plus durement touché par la réification générale. Symbolisé par des marchandises ou remplacé par elles, signalisé par des logos, le rapport interhumain doit prendre des formes extrêmes ou clandestines s'il entend échapper à l'empire du prévisible : le lien social est devenu un artefact standardisé. Dans un monde régulé par la division du travail et l'ultra-spécialisation, le devenir-machine et la loi de rentabilité, il importe aux gouvernants que les relations humaines soient canalisées vers des embouchures prévues à cet effet, et qu'elles s'effectuent selon quelques principes simples, contrôlables et répétables. La «séparation» suprême, celle qui affecte les canaux relationnels, constitue le dernier stade de la mutation vers la «Société du spectacle» décrite par Guy Debord. Société dans laquelle les relations humaines ne sont plus «directement vécues», mais s'éloignent dans leur représentation «spectaculaire». C'est là que se situe la problématique la plus brûlante de l'art d'aujourd'hui : est-il encore possible de générer des rapports au monde dans un champ pratique – l'histoire de l'art – traditionnellement dévolu à leur «représentation» ? Contrairement à ce que pensait Debord, qui ne voyait dans le monde de l'art qu'un réservoir d'exemples de ce qu'il fallait «réaliser» concrètement dans la vie quotidienne, la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements.

Nicolas Bourriaud, avant-propos de *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, Dijon, 2001.

Alter-Éco

« Libre-échange :
cause des souffrances
du commerce.

Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

Échanger par les gestes économies

Les Acolytes de l'Art, collectif artistique en activité de 1998 à 2001, offrent une réflexion sur le don et la gratuité. Réalisant des actes gratuits, donnant/offrant du temps et de l'argent aux gens, réalisant pas loin de 15 gestes économies. Par exemple «abandon/refuge, un baiser», où les «acolytes» invitaient des gens à prendre une position de mendiant dans le métro afin d'obtenir des baisers. Comme une déclinaison du «Baiser de l'artiste» d'Orlan en 1977, alors installée à la Foire internationale d'Art contemporain (Fiac) et qui, en contrepartie d'une pièce de cinq francs, donnait un baiser, attribuant à cet échange le statut d'œuvre d'art. Scandale. Mode et raison, l'artiste Pascal Lièvre se réapproprie, vingt-sept ans après, le geste provocateur d'Orlan, en le réactualisant : il propose le «Baiser de l'artiste» d'Orlan à un euro à la Fiac... et à un dollar canadien au Festival du Nouveau Cinéma à Montréal...

Autre geste économie, toujours gratuit, Valérie, une des activistes des Acolytes de l'Art, attend quatre heures à la place de quelqu'un à la caisse d'allocations familiales de Villejuif, échangeant son ticket avec les personnes de la file d'attente, afin justement de réduire leur attente.

Les gestes économies sont sans image. Ils sont liés ou non à une manifestation artistique, mais se déroulent toujours dans un lieu public et en général dans la ville.

Ce sont des gestes et non des actions, car il n'y a pas de spectacle, pas d'acteurs ni de spectateurs non plus. Ils existent pendant un moment où ils sont réalisés et au moment où ils sont reproduits et répétés par l'acquisition. Ces gestes sont acquérables selon un mode d'acquisition stricte qui engage l'acquéreur et lui confère la propriété du geste au rang $n + 1$.

L'acquisition d'un geste économie est constituée par la répétition de ce geste pour un montant double et ce à chaque nouvel acquéreur. La «propriété» d'un geste ne dure que pendant le temps où aucune demande d'acquisition n'est faite.

Toute demande d'acquisition qui respecterait les conditions de répétition pour un montant double entraîne la cession du geste vers le nouvel acquéreur, au rang $n + 1$.»

Extraits du *Manifeste* des Acolytes de l'Art pour les gestes économies.

Échanger son rôle

En 1975, alors que l'artiste Marina Abramovic était invitée à exposer à «De Appel» aux Pays-Bas, elle décide «d'échanger son rôle» avec celui d'une prostituée du Red Light District d'Amsterdam pendant la durée du vernissage (environ 4 heures). La prostituée prend le rôle de l'artiste pour le vernissage alors que Marina Abramovic s'installe en lieu et place de la prostituée. Elle précise : «We both take full responsibility for our role» [Nous avons chacune pris l'entière responsabilité de nos rôles].



La Cigale et la Fourmi

*La Cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue :
 Pas un seul petit morceau
 De mouche ou de vermisseau.
 Elle alla crier famine
 Chez la Fourmi sa voisine,
 La priant de lui prêter
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle.
 «Je vous paierai, lui dit-elle,
 Avant l'Oût, foi d'animal,
 Intérêt et principal.»
 La Fourmi n'est pas prêteuse :
 C'est là son moindre défaut.
 Que faisiez-vous au temps chaud ?
 Dit-elle à cette emprunteuse.
 – Nuit et jour à tout venant
 Je chantais, ne vous déplaise.
 – Vous chantiez ? J'en suis fort aise.
 Eh bien ! dansez maintenant.*

Jean de la Fontaine

Marina
 Abramovic
 Role Exchange, 1975
 performance

Liens / références

- David L. R. Kosalka, *Georges Bataille and the Notion of Gift*.
- Georges Bataille, *la Part Maudite*, précédé de *la Notion de dépense*, éd. de Minuit, Paris, 1967.
- Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, Dijon, 2001.
- Christian Papilloud, *le Don de relation : Georg Simmel–Marcel Mauss*, l'Harmattan, Paris, 2002.
- Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1973.
- Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Gallimard, Paris, 1971.

Emprunter Citer Recycler



C'est un clip parodique de «Star Wars», où des extraits de scènes avec Ian Solo et Yoda sont rythmés par le YMCA des Village People. Sur une autre vidéo, trois ados avec casquette à l'envers devant une webcam se trémoussent sur fond de rap. Des bricolages vidéo du même acabit, tout comme des clips entiers de Madonna ou Beyoncé, on en trouve des milliers sur You-Tube.com. Tous bricolés par des internautes, sans souci du droit d'auteur des œuvres originelles. Un exemple massif de la «culture du remix» en vogue sur le Net, grâce au copier-coller et aux logiciels de montage vidéo et audio.

Libération, 20 septembre 2006.

Libération
«Economie», mercredi
20 septembre 2006



Depuis le début des années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduit, ré-expose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles. Cet art de la post-production correspond à la multiplication de l'offre culturelle, mais aussi, plus indirectement, à l'annexion par le monde de l'art de formes jusque-là ignorées ou méprisées. De ces artistes qui insèrent leur propre travail dans celui des autres, on peut dire qu'ils contribuent à abolir la distinction traditionnelle entre «production» et «consommation», création et copie, ready-made et œuvre originale. La matière qu'ils manipulent n'est plus première. Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en «circulation» sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà informés par d'autres. Les notions d'originalité (être à l'origine de...) et même de création (faite à partir de rien) s'estompent ainsi lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et du programmeur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis.

Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, Dijon, 2003.

Nous vivons dans une culture du patrimoine et de la reproduction. Elle invite à penser que nous sommes dans l'ère de la citation généralisée, du stock, de l'échantillonnage. L'actualité de ces questions se mesure tous les jours dans les technologies numériques, dans la mise en réseau des savoirs et des contenus. Mais avant l'avènement de la révolution informatique, deux notions apparues respectivement dans les années 1960 et 1970 ont permis de repenser le champ culturel : l'intertextualité et le post-moderne. C'est dans ce contexte que la question de la citation et les pratiques contemporaines d'appropriation seront abordées selon les figures de l'emprunt, du remake et du remix.

Intertextualité

Dans les années 1960, le développement de la sémiologie et une remise en question de l'Auteur aboutissent à la notion d'intertextualité par laquelle tout texte «se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» selon Julia Kristeva. Pierre-Marc de Biasi précise ici, à partir de l'étude du «Petit Jehan de Saintré» publiée en 1968 dans «Théorie d'ensemble», comment Julia Kristeva met à jour les différentes strates du texte.




Ainsi posée, l'intertextualité du «Petit Jehan de Saintré» [roman médiéval du XV^e siècle] se laisse définir comme l'interaction dans ce texte de quatre composantes intertextuelles : le texte de la scolastique (organisation du roman en chapitres et en sous-chapitres, ton didactique, autoréférence à l'écriture, au manuscrit), le texte de la poésie courtoise

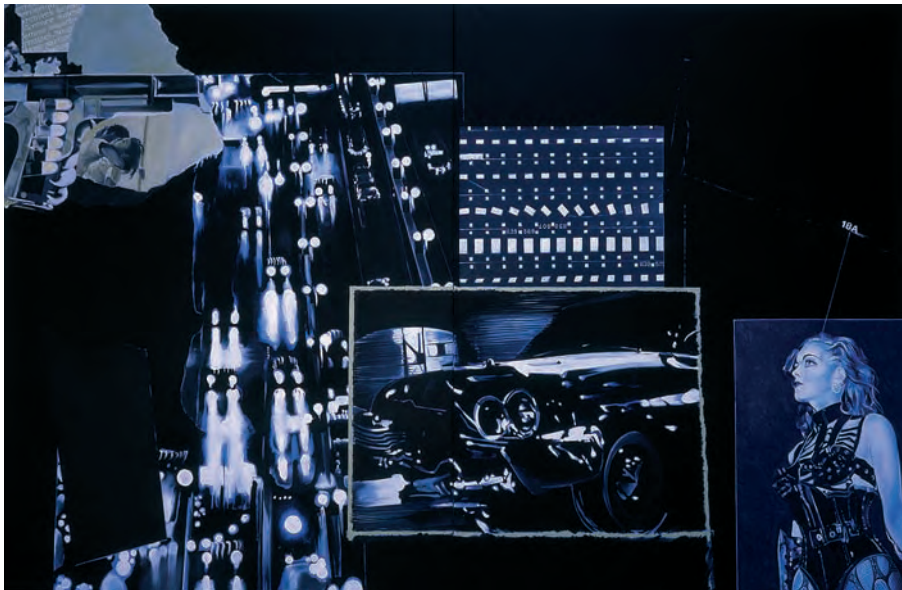
(la Dame, centre divinisé d'une société homosexuelle qui se renvoie son image à travers la femme, la «Vierge» érotique des troubadours), la littérature orale de la Ville (cris publicitaires des marchands, enseignes, textes économiques de l'époque) et, enfin, le discours du carnaval (calembour, quiproquo, rire, problématique du corps et du sexe, masque, etc.).

Pierre-Marc de Biasi, «Intertextualité», *Encyclopedia Universalis*, 2006.

Post-moderne

 Le post-moderne correspond, selon Jean-François Lyotard, à la disparition des grands récits émancipateurs de la modernité (le progrès, l'homme nouveau, la société sans classe...).

Il est lié à l'avènement d'une société post-industrielle où l'information et le savoir sont désormais les sources principales de la création de richesses et par conséquent du pouvoir.



Le post-moderne est souvent assimilé à une posture ironique et iconoclaste qui, prenant acte de la fin des récits téléologiques, transformerait la culture en stock sans hiérarchie et sans nom d'auteur où chacun peut aller prendre des éléments et les combiner, les transformer, les «remixer». Cette notion de «remix», originaire du champ musical, semble s'étendre à tout le champ culturel. Elle re-croise pourtant un des piliers de l'histoire littéraire : l'emprunt, ainsi qu'une pratique bien connue du cinéma depuis son origine : le remake. Ces trois figures : emprunt littéraire, remake et remix sont trois métaphores qui permettent d'aborder différemment les pratiques des artistes actuels, notamment, ceux invités dans Zones de Productivités Concertées.

L'emprunt littéraire

L'histoire de la littérature est traversée par la question de l'emprunt. Emprunter les thèmes, les personnages, les figures de style et, pourtant, créer une œuvre originale. Citation, parodie, référence, allusion, les formes de l'emprunt littéraire sont nombreuses. La plus évidente est la réécriture d'un texte classique avec, pour archétype, l'*Antigone* de Sophocle, dont la «descendance» va de Hölderlin à Janus Glowacki (*Antigone à New York*, 1993) en passant par Jean Anouilh et Bertold Brecht.

Sherrie Levine et la reproduction



Sherrie Levine a photographié des œuvres célèbres qu'elle a reproduites à la même échelle et signées de son nom. Par ce procédé, elle questionne la culture de la reproduction, le droit de propriété et la domination masculine.

Exposition «L'Œuvre d'art et sa reproduction photographique», musée d'Orsay, juin-septembre 2006.

Extension de l'emprunt

Selon *Le Petit Robert* (édition 2004), emprunter possède plusieurs sens : «obtenir à titre de prêt ou pour un usage momentané», «prendre ailleurs et faire sien», «prendre une voie réservée à d'autres ou à d'autres usages», «revêtir une apparence étrangère, imiter». Certains artistes participant à Zones de Productivités Concertées (Jonathan Monk, Sylvain Soussan, Sandy Amerio, Francis Baudevin) montrent que l'on peut aussi emprunter des attitudes, des signes ou un *vocabulaire*. L'entreprise notamment est propice à l'appropriation. Dans les années 1980, est apparu le terme de «culture d'entreprise» tant il est vrai que celle-ci produit des images, des discours, des procédures.

Sherrie Levine

*After Vincent
Van Gogh, 1993*

En 1965, Joseph Kosuth, l'une des figures majeures de l'art conceptuel, réalise «Five Words in Yellow Neon», soit cinq lettrages réalisés en néon qui composent les mots mêmes du titre, déclinés en cinq couleurs. L'œuvre invite à réfléchir sur l'objet et sa représentation et le rapport entre le mot et l'idée. Entre 2004 et 2006, Jonathan Monk crée «Gallery Hours» (la pièce choisie pour l'exposition), six enseignes de néon qui indiquent les heures d'ouverture des six galeries qui en possèdent un exemplaire. Au paradoxe tautologique de Kosuth, Jonathan Monk ajoute une réflexion sur le marché de l'art.



Les stratégies et appropriations de l'art conceptuel constituent un des fondements de l'approche artistique de Jonathan Monk.

Entre révérence et insolence, l'artiste utilise les petits et grands épisodes de l'art moderne et contemporain, en bouscule les pères fondateurs et considère leurs œuvres, leurs attitudes, leurs procédés comme un répertoire de formes dans lequel puiser, un stock à réactiver. [...]

Faisant vaciller les articulations entre production et consommation, entre création et copie, les emprunts au répertoire s'accompagnent en un même mouvement d'une défétichisation de l'art, des œuvres, des artistes... emportant sur son passage les sacro-saintes notions de style et d'auteur.

Julie David, *Jonathan Monk, Gallery Hours*, catalogue de l'exposition, éditions du MAC/VAL, 2006.

Sylvain Soussan ou l'art d'entreprendre

Sylvain Soussan a créé une entreprise, *Soussan Ltd (Fournisseur officiel des musées)* et une filiale, *le Musée des nuages*, qui proposent des services et du matériel aux musées. Empruntant les procédures et le langage de l'entreprise, il ne produit plus des œuvres mais des services dont la finalité est anti-économique. Pour Occupations (programme parallèle à Zones de Productivités Concertées) il propose, par exemple, *Chaises de toile*: «À l'inverse des salles d'exposition, les espaces d'accueil et de circulation du MAC/VAL accueillent une lumière naturelle abondante et offrent au travers des murs de verre une vue sur le ciel.

Joseph Kosuth
*Five Words in Yellow
Neon, 1965*

Le Musée des nuages prête des chaises longues (logo Musée des nuages sur toile écru). Ces chiliennes peuvent être placées et orientées face à un mur de verre du musée.

De la même manière, le site Internet de Soussan Ltd joue à reprendre l'ergonomie désormais stéréotypée des sites de vente en ligne.

Mais dans chaque rubrique, une remise en question humoristique de la pseudo-rationalité de l'économie de services apparaît.

www.soussan-ltd.com/produits/produits.html

Sandy Amerio et le vocabulaire du management

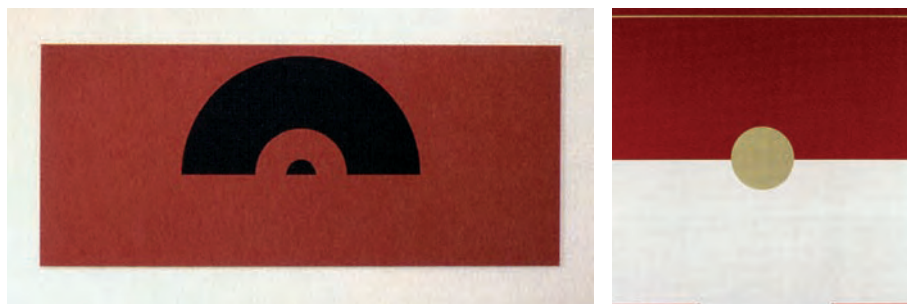
Le «storytelling» est une pratique anglo-saxonne de management, utilisée pour résoudre des situations de conflit dans l'entreprise.

Un consultant extérieur s'adresse aux salariés sur le mode du conte pour annoncer une réduction des effectifs, une délocalisation, une refonte des services... Sandy Amerio emprunte le vocabulaire et les techniques du storytelling pour construire un film, *Hear me Children Yet-to-Be-Born*, traversée du désert par un couple de jeunes professionnels, qui met en scène l'identification des individus aux représentations sociales et la manipulation psychologique à l'œuvre dans les narrations.

Francis Baudevin et l'imitation originale

Francis Baudevin peint sur de la toile, ou au mur, en les agrandissant à peu près dix fois, des emballages de produits de consommation courante ou des logos d'entreprise. Il ne conserve de l'image originale que sa structure formelle, tout élément textuel disparaît.

En empruntant au monde de la consommation ses signes graphiques et en les transposant dans la peinture, il révèle l'«intertexte» de ces logos, qui sont les héritiers de l'abstraction picturale. Loin de faire un travail de copiste, il rend transparents et poursuit les échanges entre culture populaire et culture savante.

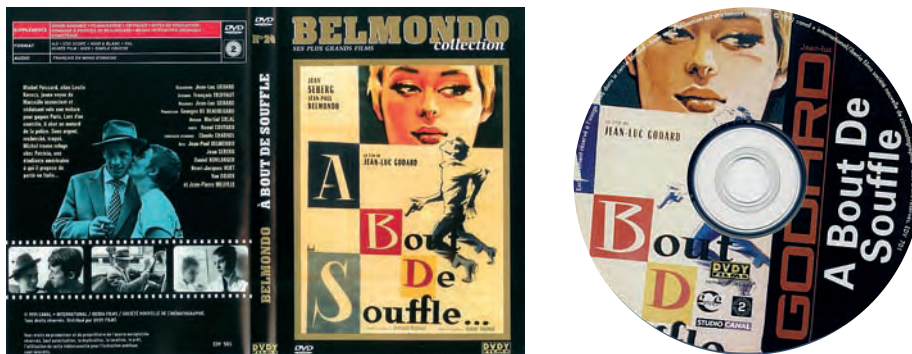


Francis Baudevin
Polydor, 2004
Campbell's, 1992

Le remake

À bout de souffle, entre l'emprunt et le remake

«À bout de souffle» (1959) est le premier film de Jean-Luc Godard, auparavant critique aux «Cahiers du cinéma». Film phare de la Nouvelle Vague et très grand succès public, il inaugure le style de Godard : un cinéma anti-naturaliste, traversé par de multiples références et citations littéraires, picturales et cinématographiques. Analysant son remake américain, «Breathless» (1983) réalisé par Jim McBride, Raphaëlle Moine essaye de penser le mécanisme du remake et comment celui-ci opère une transformation de l'original.



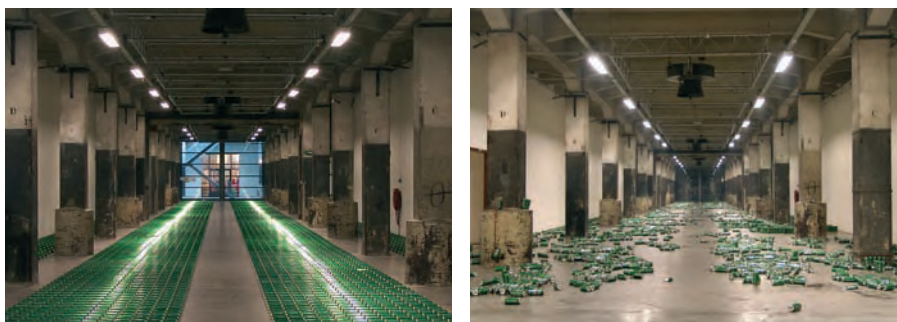
Tout se passe donc comme si le jeu des citations contribuait principalement à replier «Breathless» sur l'horizon de la culture de masse américaine (Faulkner excepté) alors que les citations et les allusions chez Godard sont marquées par une extrême mixité culturelle et renvoient à la culture savante et populaire, française ou anglo-saxonne, à côté des multiples références au cinéma américain («Plus dure sera la chute» avec Humphrey Bogart, «Whirlpool» de Preminger, «Gun Crazy» de Lewis...). [...]
[McBride] coule l'intrigue dans une forme mélodramatique, assez caractéristique du cinéma hollywoodien, qui permet la conjonction de deux genres américains à visée spectaculaire : le film d'action (le spectacle du héros en lutte) et le film d'amour (le spectacle du corps féminin, le spectacle érotique, les difficultés de la passion amoureuse). Si l'on ajoute à cela l'esthétique hollywoodienne néo-académique, mâtinée d'une touche rétro assez à la mode au tournant des années 1970-1980, et donc bien éloignée des ruptures et des innovations modernes de «À bout de souffle», il est bien clair que «Breathless», comme tous les remakes, est une traduction qui s'exerce sur tous les plans, esthétique, idéologique, culturel et générique.

Raphaëlle Moine, «Remake et citation, l'exemple de *Breathless* (Mc Bride, 1983), remake américain post-moderne de *À bout de souffle* (Godard, 1959)», *Emprunts et citations dans le champ artistique*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 112.

Jean-Luc Godard
À bout de souffle
 1959, film

Extension du remake

Le remake, selon *Le Petit Robert*, c'est «une nouvelle version». Beaucoup d'artistes y recourent aujourd'hui (notamment Pierre Huyghe, Brice Dellsperger, Douglas Gordon), utilisant et questionnant la fascination qu'inspire le cinéma et l'importance qu'il occupe dans le champ culturel. Mais cette notion peut aussi faire appréhender d'autres pratiques des arts visuels contemporains où des œuvres sont explicitement réalisées à partir d'une œuvre-source.



Un kilomètre deux fois

Beer Kilometer est une installation de Nicolas Floc'h réalisée en 2004. Elle reprend une œuvre de Walter de Maria, le *Broken Kilometer* (1973), mais substitue aux 500 barres de laiton de l'original, 6015 canettes de bière. Le «remake» est explicite dans le titre et dans la disposition à même le sol. La transformation s'opère dans la dimension participative et consommable. En autorisant la consommation des canettes et leur dispersion dans l'espace, l'artiste organise la disparition de la pièce, conservant seulement la trace photographique et le récit de cette disparition.

Les «remakes» de Jonathan Monk

Jonathan Monk, déjà cité, fait aussi régulièrement des «remakes», entre hommage et parodie. Ainsi, reprenant une performance de Joseph Beuys : *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort* (1965), il réalise en 1996 *Jonathan Monk lisant «Flash Art» à un lapin mort, à la Beuys*. Derrière l'ironie, un mécanisme se crée. Monk ne reproduit pas les œuvres, il s'intéresse à des gestes, à des attitudes d'artistes ou à des épisodes de l'histoire qu'il transforme en scénarios. Il refait donc des œuvres en changeant les «acteurs» de l'histoire. Il reprend par exemple le geste de Rauschenberg recouvrant un dessin de De Kooning (*Erased De Kooning*, 1953) pour en changer les protagonistes : *Erased Olivier Mosset drawing by Jonathan Monk* (1996).

Nicolas Floc'h
Beer Kilometer
6 août 2004, 21 heures

Nicolas Floc'h
Beer Kilometer
7 août 2004, 3 heures



Jérôme Saint-Loubert Bié est un artiste qui questionne le statut de l'art, en particulier à travers ses mécanismes de reproduction. Dans *Richard* (2006), il reprend une série d'œuvres de l'artiste pop Richard Hamilton. Dans les années 1970, celui s'approprie le logo Ricard. Il produit ainsi un cendrier, une carafe et une plaque émaillée identiques à ceux de la marque en y ajoutant un «h» qui fait passer le signe du monde de la consommation à celui de la signature d'artiste. Saint-Loubert Bié fait le chemin inverse : il reprend les objets Ricard, les dispose et les photographie, comme si, désormais, il était possible de faire le portrait de Richard Hamilton en exposant les objets qu'il s'est appropriés. Quand le geste d'Hamilton manifestait l'appropriation pop de la société de consommation, le «remake» renvoie aux stratégies contemporaines de la communication d'entreprise, Ricard étant devenu récemment un mécène très important de l'art contemporain en France.

Remix

La culture «remix» fonctionne sur le recyclage et le montage. Contrairement aux reprises, pratique ancienne de la chanson, le remix s'empare des originaux mêmes. L'innovation des DJ est d'avoir transformé les œuvres préenregistrées et les moyens de diffusion en moyens de création. Ici, ce sont les moyens de reproduction qui précèdent et servent à la production.

Techniques du mix

Les DJ ont mis au point une variété de techniques pour mélanger et réarranger deux morceaux. Parmi celles-ci, les deux plus connues sont le «sample» c'est-à-dire l'échantillon d'un morceau de musique ou d'un bruit qui peut ensuite être déformé et reproduit, et le «pitch», qui permet de jouer sur la vitesse de lecture d'un morceau

Richard
Hamilton
Sign, 1975, *Carafe*,
1978, *Ashtray*, 1979

Jérôme
Saint-Loubert Bié
Ricard, 2006

et d'en modifier ainsi la tonalité (par exemple, une chanson en la bémol mineur devient une chanson en la mineur avec un pitch de 6 %). Il est donc possible de mixer deux morceaux en harmonie, même si les musiques électroniques tendent à s'affranchir de la mélodie et de l'harmonie.

Lorsque les premières tables de mixage furent équipées d'égalisateurs, le DJ put non seulement faire varier le volume mais aussi séparer les aigus et les basses à l'intérieur du paysage sonore. Les possibilités devinrent particulièrement impressionnantes lorsque les égalisateurs, placés au-dessus des faders, permettaient la déconstruction individuelle de chaque voix. [...] Chez les DJ house et techno, les égalisateurs sont devenus un outil indispensable pour produire «un flux rythmique» qui pouvait désormais emprunter toutes les formes de bricolage. Pour des raisons dramatiques, les hautes et moyennes fréquences étaient coupées afin d'envoyer dans le club le grondement sourd de la basse ou bien, pour obtenir l'effet inverse, la basse était entièrement retirée afin de suggérer simplement le groove avec des charlestons ou des bouts de mélodie... jusqu'à ce que la basse puissante soit à nouveau lâchée sur le corps des danseurs. Les DJ pouvaient désormais disséquer chaque morceau, le décomposer en ses différents éléments, en combiner sèchement ou harmonieusement les parties, et en envoyer dans les enceintes des versions toujours nouvelles.

Ulf Poschardt, *DJ culture*, Ed. Kargo, 2002. p. 254.

Extension du remix

Les artistes suivants participant à Zones de Productivités Concertées ont au cœur de leur travail une pratique de recyclage et de remix.

Sheena Macrae et le remixage visuel

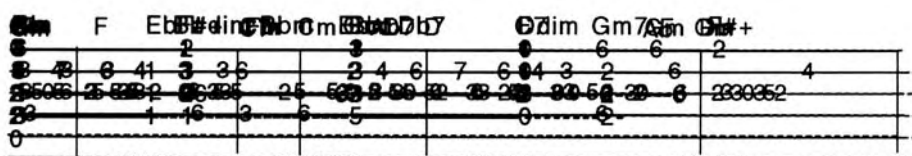
Sheena Macrae retravaille des films ou des séries télé dans leur intégralité. Avec «Gone», elle joue sur la vitesse, accélérant «Autant en emporte le vent» pour le réduire à cinq minutes ; dans «Dallas», elle superpose 18 épisodes en un seul ; dans «Odyssey», elle contracte le temps et l'espace, réduisant le film de Kubrick à des lignes colorées.

Je titille l'industrie de la culture et des loisirs en mettant le doigt là où ça fait mal. Mais je m'en rends complice, également, par mon impatience, ma précipitation, mon désir d'en avoir plus, de tout voir et tout avoir, encore plus vite. En même temps, ce désir est contrarié, gommé, insatisfait. C'est là que les images se figent, créant des surfaces chatoyantes qui ont du sens : le vernis aux multiples modulations formé par les visages dans «Dallas», l'éclat accéléré de «Gone» et les flux de données façon op'art de «Odyssey». J'essaie de pousser les choses à fond, de donner un maximum de vitesse pour souligner le fantasme, le cliché et l'artifice.

Sheena Macrae, *Deus ex machina*, catalogue de l'exposition, éditions du MAC/VAL, 2006.

Élodie Lesourd remixe le rock

Élodie Lesourd s'intéresse au rock en tant que culture. Par des œuvres sonores, des tableaux, des peintures murales et des performances, elle se réapproprie les signes et les référents légendaires de l'histoire du rock. Avec *Hunky Dory*, elle s'empare de l'album éponyme de David Bowie et de ses 11 chansons, pour en faire un morceau unique de 5'11". Les 11 morceaux joués ensemble créent un bloc qui ramène le rock à l'expression d'une énergie et l'auditeur au souvenir distancié de ces tubes. Cette compression sonore est doublée par une «compression» visuelle de la tablature de *Life on Mars*, la chanson phare de l'album. Dans ses peintures hyper-réalistes, elle reproduit à la main et en très grand format des photographies toujours liées à l'univers du rock. Ainsi, *I Wanna Be Your God* accumule et mélange les références : à un autre artiste, Claude Lévêque, et à son installation intitulée *I Wanna Be Your Dog* d'après la célèbre chanson des Stooges, et à sa reprise par le groupe Slayer intitulée *I Wanna Be Your God*.



"Life on Mars" compression de tablature

Liens / références

- Jean-François Lyotard, *le Post-moderne expliqué aux enfants*, Ed. Galilée, Paris, 1988.
- *Horizon zero* n° 8, revue en ligne : *Remix : générer / régénérer / transformer* – www.horizonzero.ca
- *Monter/Sampler, L'échantillonnage généralisé*, catalogue de l'exposition, centre Pompidou, Paris, 2000.

Invention

copyright / copywrong

le statut des inventions



Gilles Deleuze, de manière détournée, révèle dans ce court texte la dimension hautement volatile des inventions, des créations de l'esprit. On peut les copier, les morceler, les voler, les bricoler... Alors, on a inventé des systèmes pour définir les modalités d'utilisation et de protection des créations ainsi que pour en renseigner la paternité.

Claire Parnet : Pourquoi, pour toi, l'idée préside-t-elle à tout ?

Gilles Deleuze : L'idée, ça traverse toutes les activités créatrices. Créer, c'est avoir une idée. C'est très difficile, d'avoir une idée. Il y a des gens qui vivent, et ils ne sont pas méprisables pour ça, mais ils vivent toute leur vie sans avoir eu une idée. Avoir une idée, c'est dans tous les domaines, je ne vois pas de domaines où il n'y a pas des idées. C'est rare, c'est quand même une fête d'avoir une idée.

Ce n'est pas tous les jours. [...]

Ça va pas tout seul, ben oui. Puisque les idées n'existent pas toutes faites. Il faut les faire.

Entretien avec Claire Parnet, extrait de l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze, DVD, les éditions Montparnasse, Paris, 2004.

Dans les actes du colloque «Copyright/Copywrong», développant une réflexion autour des notions d'auteur, de propriété intellectuelle et d'appropriation, on trouve quelques définitions comparées pour délimiter le terrain : du système du copyright anglo-saxon au droit d'auteur hérité du siècle des Lumières français jusqu'aux trouvailles juridiques liées aux nouvelles technologies, on comprend par les différences de statuts définis la haute valeur d'usage et d'échange de ces créations de l'esprit :

Le copyright [...] constitue l'organisation du droit de l'œuvre et non celui de l'auteur. Au nom du droit de la propriété et de libre circulation des échanges commerciaux qui sont propres à la société capitaliste et libérale, le copyright assimile l'œuvre à une marchandise – lui retirant du coup sa dimension d'œuvre de l'esprit – et l'auteur à un marchand. La propriété intellectuelle est ici infiniment aliénable, et peut être cédée par l'auteur, pour une somme souvent forfaitaire, à un producteur, en même temps que son monopole d'exploitation : ce faisant, l'artiste ne peut plus disposer de son œuvre à sa guise, ni revendiquer aucun droit, pécuniaire ou moral, à son endroit. [...] C'est un «dispositif protecteur des investisseurs» [...]

Le droit d'auteur organise lui, originellement, le droit de l'auteur et non celui de l'œuvre, et témoigne, du moins dans son fondement, «d'une inadéquation du concept de propriété avec l'œuvre de l'esprit». Contrairement au copyright dans lequel l'œuvre est considérée comme bien matériel, et qui reflète une société dont les valeurs exclusivement commerciales ne semblent protéger que le droit des investisseurs, le droit d'auteur attribue à l'auteur la qualité de personne et à l'œuvre celle de bien intellectuel, en tant qu'elle est une émanation de la «personnalité de son auteur». Le droit moral pose l'indivisibilité de l'auteur et de l'œuvre [...].

L'auteur trouve dans le droit d'auteur la protection qui lui est refusée dans le copyright, et retrouve ses prérogatives en matière de paternité. Ainsi, l'artiste peut vendre son œuvre tout en conservant un droit moral sur celle-ci, qui reste inaliénable. Il peut en refuser ou en autoriser la diffusion ou l'exploitation, et touche des droits incontestés sur celle-ci jusqu'à sa mort. Ses ayants droit conservent cette possibilité jusqu'à soixante-dix ans après sa mort. [...]

Le copyleft. Lorsqu'il invente le copyleft, Richard Stallman fonde cette notion sur l'idée d'un partage mutuel des connaissances et des inventions informatiques, qui sont «propriété collective de l'humanité». Son expérience de programmeur au MIT lui a enseigné les principes d'une collaboration active entre les membres d'une communauté, qui partage les informations, peut les modifier et en diffuser librement les copies, en dehors de tout intérêt commercial. Ce souci de collectivisation de l'information l'a donc amené à critiquer le système du droit d'auteur, dans la mesure où «aujourd'hui, le système du droit d'auteur limite la liberté des lecteurs et utilisateurs de l'information publiée. [...] Il n'est plus une réglementation industrielle mais une restriction imposée au grand public, et il devient à son endroit un système d'oppression.»

Le copyleft pose ainsi les termes d'un contrat moral entre inventeurs et utilisateurs de programmes informatiques. Son principe simple, «il est interdit d'interdire», s'est armé d'une structure précise, qui interdit effectivement aux autres d'interdire ce que l'on a refusé soi-même d'interdire, c'est-à-dire la diffusion et la copie de son propre travail.

La Licence Art Libre. L'élargissement de cette proposition à la production artistique est, en France, l'objectif de la Licence Art Libre conçue par Antoine Moreau avec l'aide de deux juristes, Mélanie Clément-Fontaine

et David Géraud. La Licence Art Libre envisage les perspectives de développement d'une œuvre dont l'auteur originel «prévoit» et permet un certain nombre de libertés d'appropriation à d'éventuels «contributeurs», libertés et droits qui correspondent à ceux définis par la General Public Licence des logiciels libres.

Christiane Carlut, *Copyright/Copywrong, les enjeux des pratiques contemporaines d'appropriation*, in *Copyright/Copywrong*, actes du colloque, éditions MeMo, 2000



Depuis le début du XX^e siècle et de manière plus affirmée encore aujourd'hui avec l'apparition des nouvelles technologies, certaines pratiques artistiques remettent profondément en cause la notion de créateur unique d'une œuvre finie. Comment appliquer les outils juridiques du droit d'auteur et du copyright sur des œuvres parfois en perpétuel inachèvement, complètement dématérialisées ou dont le créateur n'est pas une personne nettement identifiée ?

La dématérialisation



Soussan Ltd développe son activité artistique sous forme de prestations de services aux institutions culturelles, rendant ainsi les limites de sa production solubles dans celles de l'activité globale d'un musée.

*Propositions de Soussan Ltd.
Pour Occupations au MAC/VAL – 20 juillet 2006*

L'heure de la sortie

Sonorisation du musée pendant les dernières 20 minutes avant la fermeture.

Quand l'heure de la fermeture d'un musée approche, les gardiens abordent une phase difficile.

Ils doivent être fermes et délicats afin de canaliser le flux des visiteurs, vider les espaces et en bloquer l'accès.

Cette tâche ingrate, parfois mal vécue par le public, peut être facilitée par une période préparatoire : une rupture temporelle et sonore dans l'environnement du musée.

Un quart d'heure avant la sortie débute une programmation musicale...

Cette période s'achève par un temps de silence suivi d'un message de clôture.

Matériel :

- Une sélection musicale (droits d'auteur)
- Connexion à la sonorisation du musée ou installation d'un dispositif sono puissant dans le hall.

L'appropriationnisme

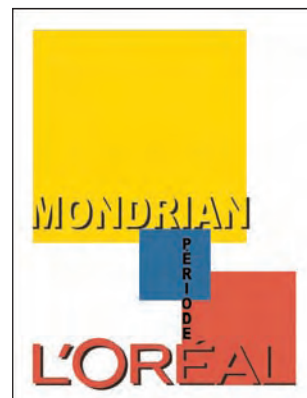
« On m'a dit l'an dernier que j'imitais Byron...
 « Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?...
 Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous. »

Alfred de Musset

« Vous savez, les idées elles sont dans l'air.
 « Il suffit que quelqu'un vous en parle de trop
 près pour que vous les attrapiez! »

Raymond Devos, extrait du sketch *Échange d'idées*.

Les publicités, utilisant la fluidité de circulation des formes, abusent parfois du droit moral des créateurs en leur empruntant des idées. En retour, les artistes puisent également dans le réservoir infini des images liées à la production industrielle. Ils jouent avec les limites du droit d'auteur et de la protection des images en s'appropriant des supports préalablement finis et en détournant leurs visées et leur destination.



Raphaël Boccanfuso
 Poster Mondrian

L'Oréal
 Flacon aérosol de cosmétique pour les cheveux

Raphaël Boccanfuso
 Parce que ça les vaut bien, 2005

Raphaël Boccanfuso met en perspective le plagiat du travail de Piet Mondrian par une grande marque de cosmétiques pour sa communication visuelle. Il fait émerger ainsi de manière humoristique un questionnement sur la capacité d'une forme à changer de sens et de fonction lorsque le support et le contexte varient : ici, on glisse de la recherche artistique

radicale et essentialiste de Piet Mondrian à un besoin utilitaire d'efficacité visuelle. Offrant à ce vocabulaire plastique une troisième étape de mutation, Boccanfuso devient, avec son œuvre *Parce que ça les vaut bien*, à la fois commentateur critique et historien des images.



Superposés sous forme d'un feuilleté, les 18 épisodes de *Dallas* sortis en 1980 sont annexés et détournés par Sheena Macrae. Elle détruit l'intégrité des films originaux, défiant ainsi les règles d'une industrie de l'image verrouillée par le copyright et aux modèles physiques et moraux formatés.

François Paire décline des images *ready-made* (déjà faites) trouvées sur des étiquettes de fruits. Il en change la taille, les supports et donc le statut. Il donne ainsi un auteur et une visibilité à ces images orphelines, négligées et sans valeur originale.



Sheena Macrae ,
Dallas, 2005

François Paire,
Table Tops II, 2004

La signature de l'artiste : entre surexposition et disparition



Au cœur du droit d'auteur se trouve l'attribution d'une valeur à l'œuvre. Didier Semin analyse comment l'expression de la paternité, soit par signature de l'œuvre, soit par dépôt d'un brevet, permet la constitution de cette valeur.

L'art du XX^e siècle s'est largement interrogé sur ce phénomène de constitution de la valeur, à commencer par Marcel Duchamp, non seulement avec le ready-made (qui indique une des impasses du système en montrant une signature hypertrophiée qui ne se contente pas d'authentifier l'œuvre mais finit par en être la condition), mais plus encore par la parenté qu'il établit avec la création de la valeur monétaire au travers des «Obligations pour la roulette de Monte-Carlo» ou du «Chèque Tzanck». On pourrait bien entendu citer mille exemples de l'attribution par les artistes – du seul fait de leur qualité d'artiste – d'une valeur contractuellement reconnue aux objets les plus divers, du «porte-bouteilles» ou «hérisson» de Duchamp à la «merde» de Manzoni en passant par les «Zones de sensibilité picturale immatérielle» d'Yves Klein. La critique de la modernité dans le registre des beaux-arts s'est largement fait les dents – et continue de se les faire – sur ces œuvres qui poussent à l'absurde le contrat de reconnaissance de la valeur, en feignant de croire :

- 1) que les artistes proposent ces gestes comme modèles, alors qu'ils ne font qu'analyser une situation historique où ils se trouvent placés, que cela leur plaise ou non,*
- 2) que les artistes concernés ne proposent que ces gestes,*
- 3) que la modernité se résume à ces gestes.*

Le contrat duchampien ou manzonien illustre ironiquement un mécanisme de circulation des œuvres et les contradictions qu'il peut susciter. Il y a deux manières d'interpréter la situation qu'il met en évidence [...]. La première se désolera de ce que la perte du métier artisanal conduise à attribuer par convention une aura à tout et n'importe quoi, et y lira un symptôme du déclin. La deuxième postulera simplement que la portion des arts visuels reposant sur la valorisation de l'œuvre autographe tend naturellement à se réduire, sans qu'il y ait là nécessairement de rupture «qualitative». Elle ouvrira le champ des beaux-arts à un modèle qu'on appellera par (demi-)provocation celui du «brevet» – c'est-à-dire à une circulation fondée non plus sur la transmission d'un original mais sur la mise en œuvre et la diffusion contractuelle d'un procédé, d'une idée ou d'une image multipliés. Ce modèle fonctionne déjà pour nombre d'activités artistiques, à commencer bien sûr par le cinéma, emblème de l'œuvre d'art «à l'époque de sa reproduction mécanisée» puisque c'est de cela qu'il s'agit.

Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, éditions Mamco, 2001.



Artiste belge d'inspiration néo-dadaïste, Marcel Broodthaers pose à travers toute son œuvre la question de ce qui transforme un objet en œuvre d'art, de ce qui en fonde la valeur et la persistance dans le temps. La signature est un élément essentiel de ce processus, comme le souligne cette accumulation répétitive de paraphes de l'artiste, sur un mode humoristique et dérisoire.



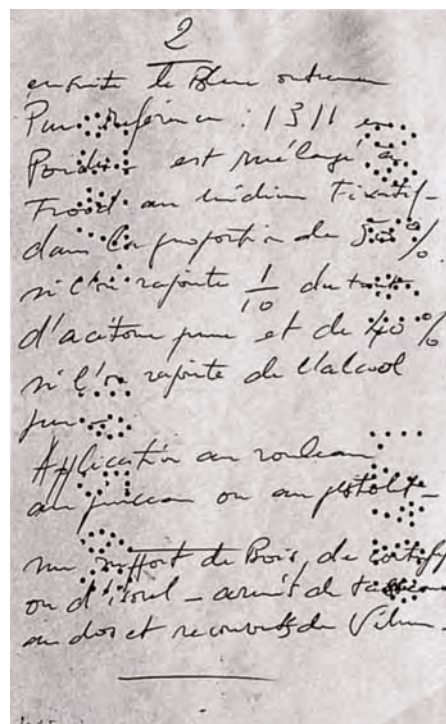
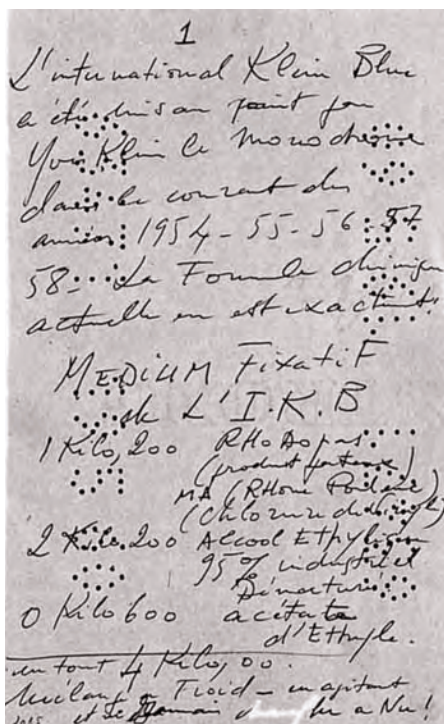
Piero Manzoni interroge lui aussi dans son travail le pouvoir de la signature. Il l'appose ici sur le vivant, mettant en cause la nécessité de produire un objet fini et échangeable.

Marcel
Broodthaers

La Signature, Série 1,
1969

Piero Manzoni

Signature, 1961



I. International Klein Blue, p. 1

stylo à bille rouge sur papier, 21,1 x 13 cm

«L'International Klein Blue a été mis au point par Yves Klein le Monochrome dans le courant des années 1954-55-56-57-58. La formule chimique actuelle en est exactement: médium fixatif de l'I.K.B. 1 kilo 200: Rhodopas (produit pâteux) MA (Rhône-Poulenc) (chlorure de vinyle) 2 kilos 200: alcool éthylique 95% industriel dénaturé 0 kilo 600: acétate d'éthyle. En tout 4 kilos 00. Mélange à froid – en agitant et ne jamais chauffer à nu!»

II. International Klein Blue, p. 2

stylo à bille rouge sur papier, 21,1 x 13 cm

«Ensuite le bleu outremer pour référence: 1311 en poudre – est mélangé à froid au médium fixatif – dans la proportion de 50% si l'on rajoute 1/10 du tout d'acétone pure et de 40% si l'on rajoute de l'alcool pur. Application au rouleau, au pinceau ou au pistolet – sur support de bois, de contreplaqué ou d'isorel – armé de tasseaux au dos et recouvert de velum.»

Le bleu d'Yves Klein est officialisé en 1960 lorsqu'il dépose sa formule sous le nom de l'IKB (International Klein Blue), dans une enveloppe Soleau, à l'Institut national de la propriété industrielle, le 19 mai 1960.

Le fait de breveter une couleur, en tant qu'artiste, pose une problématique spécifique. La signature s'opère par le biais de l'exploitation du brevet quand l'artiste peint avec cette couleur et la formulation chimique précise déposée. L'attribution de paternité de l'œuvre porte alors plus sur les moyens de production que sur l'objet en lui-même.

Liens / références

Code de la propriété intellectuelle : www.legifrance.gouv.fr

Sur le brevet :

Site de l'Institut national de la propriété industrielle : www.inpi.fr
dossier juridique sur les différents types de propriété et leurs définitions.

Sur le copyright et le copyleft :

Deux exemples de licences développées sur le modèle du copyleft : artlibre.org et fr.creativecommons.org

Site Internet initié par Richard Stallman, l'inventeur du copyleft : www.gnu.org

Richard Stallman, «La liberté ou le copyright», biblioweb.samizdat.net

Marie-José Mondzain, «Sommes-nous propriétaire ou possédés?», dans www.lexception.org
(groupe de réflexion sur le cinéma)

Eben Moglen, «Le logiciel libre et la mort du copyright» :
multitudes.samizdat.net/L-anarchisme-triomphant.html

Negativland, «Modifier le copyright» : biblioweb.samizdat.net

Consommation

Par Fabrice Tricou, économiste



Acte de destruction des biens permettant la satisfaction des besoins: autant le sens commun que la conception économique orthodoxe saisissent ainsi l'opération de consommation, par l'achèvement des biens produits dans leur usage final. Les consommateurs ayant acheté les biens qu'ils consomment, leurs goûts sont supposés dicter, ou du moins influencer, les décisions des producteurs-vendeurs. Le pouvoir d'achat est un pouvoir d'orientation, l'achat apparaissant comme un vote économique exprimé par le consommateur en faveur de tel type de production qu'il reconnaît comme apte à satisfaire ses besoins.

Ce postulat de «souveraineté du consommateur» est critiqué par l'économiste John K. Galbraith (1908-2006), qui souligne que les grandes entreprises peuvent imposer l'achat de certains de leurs produits via le contrôle de la publicité et plus généralement par la maîtrise des marchés. À la «filière classique», suivant laquelle les entreprises répondent aux signaux émis par les consommateurs, Galbraith substitue la «filière inversée», selon laquelle les entreprises imposent leurs marchandises aux consommateurs.

Au fur et à mesure que l'abondance augmente dans une société, de nouveaux besoins sont sans cesse créés par le processus même qui les satisfait. Ce procédé peut être passif. L'augmentation de la consommation, contrepartie de l'accroissement de la production, agit par suggestion ou par émulation pour créer des besoins. Ou bien les producteurs peuvent procéder activement à la création de besoins au moyen de la publicité et des artifices de la vente. Les désirs sont de la sorte assujettis à la production.

John K. Galbraith, *l'Ère de l'opulence*, Calmann-Lévy, 1961, Paris, p. 151-152.

Mais qu'elle tire la production ou qu'elle soit poussée par elle, la consommation reste essentiellement pensée comme une activité matérielle, ce que met radicalement en doute l'économiste et sociologue Thorstein Veblen (1857-1929). En s'intéressant aux motivations des acheteurs aisés dont les besoins primordiaux sont satisfaits, il note que la consommation de cette élite est marquée par un souci de se distinguer en gaspillant des biens et du temps, dévoilant ainsi que la consommation est moins un lien naturel des êtres humains aux choses qu'une activité socialement signifiante. Ce thème de la *consommation ostentatoire* est repris et développé par le sociologue Jean Baudrillard (né en 1929), qui affirme que la consommation n'est pas un mode économique passif d'*absorption matérielle*, mais un mode culturel actif de *relation symbolique*.

La consommation n'est ni une pratique matérielle, ni une phénoménologie de l'«abondance», elle ne se définit ni par l'aliment qu'on digère, ni par le vêtement dont on se vêt, ni par la voiture dont on se sert, ni par la substance orale et visuelle des images et des messages, mais par l'organisation de tout cela en substance signifiante; elle est la «totalité virtuelle de tous les objets et messages constitués dès maintenant en un discours plus ou moins cohérent». La consommation, pour autant qu'elle ait un sens, est «une activité de manipulation systématique de signes».

Jean Baudrillard, *le Système des objets*, Gallimard (Tel), Paris, p. 276, 1968.

Mais c'est peut-être l'écrivain et penseur Georges Bataille (1897-1962) qui propose la vue la plus complète et la plus hérétique de la consommation, dans le cadre d'une «économie générale» qui déborde la classique «économie restreinte». L'auteur pose la nécessité pour les sociétés de dilapider leurs richesses, de consumer leur «part maudite» par des dépenses improductives comme les sacrifices, les dons ou les guerres.

L'activité humaine n'est pas entièrement réductible à des processus de production et de conservation, et la consommation doit être divisée en deux parts distinctes. La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive: il s'agit donc simplement de la condition fondamentale de cette dernière. La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives: le luxe, le deuil, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de l'activité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de dépense à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production. Bien qu'il soit toujours possible d'opposer les unes aux autres les diverses formes énumérées, elles constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la perte qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens.

Georges Bataille, *la Notion de dépense*, les éditions de Minuit, Paris, p. 28, 1967.



Bibliographie relative à la notion de consommation

T. Veblen
Théorie de la classe de loisir
Gallimard, 1970
(1^{ère} édition américaine, 1899).

J. K. Galbraith
L'Ère de l'opulence
Calmann-Lévy, 1961 et 1994
(1^{ère} édition américaine 1958).

G. Bataille
La Part maudite
(précédé de *la Notion de dépense*),
Les éditions
de Minuit, 1967.

J. Baudrillard
Le Système des objets
Tel Gallimard, 1968.

A. Berthoud
Une philosophie de la consommation
Presses Universitaires
du Septentrion, 2005.

Claude Closky
Sans titre
(*supermarché*)
1996-1999
papier peint

L'équipe des publics du MAC/VAL

**Direction de l'équipe
et action culturelle**

Muriel Ryngaert,
tél. : 01 43 91 14 67,
courriel : muriel.ryngaert@cg94.fr

**Action éducative
et jeune public**

Stéphanie Airaud,
tél. : 01 43 91 14 68,
courriel :
stephanie.airaud@cg94.fr

**Assistant et chargé
du pôle maternel**

Luc Pelletier,
tél. : 01 43 91 64 22,
courriel : luc.pelletier@cg94.fr

Secrétariat et réservations

Sylvie Drubaix,
tél. : 01 43 91 64 23,
courriel : sylvie.dubraix@cg94.fr

**Les inventeurs-
accompagnateurs de visites,
ateliers et autres rencontres**

Florence Gabriel,
Marion Guilmot,
Arnaud Beigel
et Julien Blanpied

Professeur-relais de la DAAC

Jérôme Pierrejean,
courriel :
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL,
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération – BP 147
94404 Vitry-sur-Seine CEDEX
www.macval.fr