

J E A N F R A N C O I S S A V A N G

On conçoit que l'œuvre d'un artiste constitue un pari sur les aspects futurs de l'existence. Si notre substance nous était réellement donnée, là, à portée de la main, sans doute ne nous projeterions-nous pas au-delà de ce qui nous contraint. Mais nous sommes insuffisants à nous-mêmes. Nous en appelons à ce qui n'est pas encore.

Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, 1967, p. 175-176.

Nous ne voyons pas ce que les œuvres nous montrent parce que nous avons justement à chercher ce qu'elles inventent, ce qu'elles nous font, comment elles transforment le monde où nous vivons. Comment dire de la peinture qu'elle se déploie dans la pensée ? que l'œuvre fait un poème de la pensée, par le langage qu'elle suscite d'autres sujets ? ce que ça change d'une culture ? En tant que subjectivation, l'art change notre point de vue et tient son historicité du provisoire de la pensée. Ce qu'il pose comme question de notre regard sur les choses et sur les hommes fait largement l'inconnu de tout savoir, de toute conviction de sa supériorité.

L'art a-t-il un sens, en dehors du concept occidental qui fait de sa valeur une esthétique des colonies ? L'appellation culturelle des « arts premiers », situe le discours de l'art dans l'arrogance rationaliste du mondialisme occidental. Le discours homogène de la société de consommation et du rationalisme technologique englobe la pensée sauvage du tribal, de l'ethnique, la pensée de l'hétérogène



CRITIQUE ET TACTIQUE

DEBUT INTROUVABLE
NO. KAMAE

« premier » ou « primitif ». L'un pense l'autre : l'identité dominante mondiale pense le sauvage de la pensée. C'est la logique occidentale de l'œuvre et sa théorie primitiviste du sujet. La société interprète la signification du sujet dans ses moindres représentations, comme mode de valorisation narcissique de son identité dominante. « Le primitivisme est une invention de la modernité, en même temps que lui-

même invente la modernité : "Notre sens contemporain de l'art primitif, largement synonyme des objets tribaux, est strictement une définition du vingtième siècle". »¹ reprend Meschonnic à William Rubin. Autrement dit, l'art africain n'existe pas ailleurs que dans la culture occidentale qui a donné naissance à son discours. Il est la pensée de l'homme de l'art occidental, d'une seule identité ; il fait son propre étranger et transcende l'altérité. Il est son propre corps physique et symbolique à la fois. L'esthétique accroît ce malentendu.

L'esthétique impose en même temps que sa conception de la mondialisation, une synchronisation des rapports historiques et sociaux. La culturalisation démocratique de la société, l'uniformisation de la société dans le temps réel, supposent un rapport transformé du temps de la vie sociale dans celui du réalisme économique et politique. L'esthétique informe le regard de cette transformation des œuvres dans le temps réel. De même que l'actualité de la critique insuffle le contemporain aux œuvres d'art. Mais la critique déborde l'institution de son discours. Au delà de l'évaluation des œuvres dont elle fait le jugement, la critique suscite l'historicité et le social de l'art ; une pensée qui fait de la valeur des œuvres, la recherche d'une manière de penser.

Il ne s'agit pas seulement, pour la critique de construire un consensus sur la valeur ou non des œuvres d'art ; de fonder une communauté immuable de l'art : « ce fameux débat sur le caractère consensuel et donc pervers de la critique en cache un autre au regard de la "critique des critiques", apparaît secondaire »² ; c'est celui de la légitimité même de la critique à faire l'interprétation et la valeur des œuvres d'art.

La domination de la critique, son activité sociale complexe, dans la compréhension sociale de l'art, va plus loin même, puisqu'elle peut faire le sens de l'art sans intégrer dans son discours l'analyse d'une œuvre : « Le traumatisme duchampien, largement évoqué dans la "crise" récente – prétexte à gloses diverses dans le "monde de l'art" parisien – n'affecte qu'une partie infime de l'ensemble de la création plastique des vingt dernières années. En revanche, cette controverse a montré de façon caricaturale, qu'il était possible de discourir sans l'art [sans les œuvres] sans jamais analyser une seule œuvre, sans même en faire mention et, au demeurant, sans convier les artistes [...] à s'exprimer. »³ La dématérialisation des œuvres aurait-elle des conséquences

jusqu'à perdre dans le discours la consistance du regard du sujet qui les transforme?

Et au demeurant, que transforme une œuvre d'art de la pensée? Qu'est ce qui fait sa réalité sociale ? La critique se réduit-elle seulement à un processus d'évaluation des œuvres ou tient elle un rôle déterminant dans l'invention même de l'art. La critique fait-elle le temps réel de l'œuvre? C'est-à-dire quel liens envisager entre œuvre et discours entre art et langage ?



On voit bien la critique s'agiter ici et là, promouvoir dans sa rhétorique les signes d'une raison du sujet, faire la valeur des œuvres d'art. La critique communique, informe, situe les œuvres par rapport à l'opinion et l'opinion par rapport aux œuvres. En même temps la critique structure la pensée des œuvres. Elle dit, dans la manière de la raison qui fait l'ordre de sa pensée, comment et ce qu'il faut penser avec les œuvres. Mode d'emploi du discours de la raison, la critique fait la médiation culturelle de son institution et de sa reconnaissance avec les œuvres. La « médiation culturelle » : une des nouvelles alvéoles de la supériorité de la société sur le sujet qui fait de la critique le discours binaire du in et du out de la valeur.

La critique recycle les signes de son institution ; elle valorise les critères de sa représentation. Ainsi, il y a un art de la critique, comme il y a un prix de la critique et des critiques. Elle est complaisante parce qu'elle a à plaire et à faire plaire : son esthétique compte autant que sa philosophie. Son intelligence est du temps réel : elle colle à son époque, à sa propre survie. Il y a une sorte de critique qui est devenue une manière de vendre qui n'est plus la critique mais l'opinion. La critique avise sur la séparation apriorique qu'elle considère





entre l'œuvre d'art et sa signification, entre sujet et société. Elle connaît ses critères.

L'institution de la critique est historique, philologique, religieuse, culturelle mais aussi économique et politique, la situation de l'éthique dans le politique : démocratique. La critique a cet aspect double de l'exutoire et du

contrôle : la « minute de la haine » comme principe d'organisation et d'assimilation du consentement politique, emballage du rythme cardiaque à la vitesse des images, à la vitesse de l'ellipse, juste ce qu'il faut pour bloquer le continu de la pensée, pour attirer, tenir l'identité de l'intérieur – atteindre l'inconscient, garder l'inconnu au savoir. La critique émet des slogans, les unités d'un système unique de sa pensée. Renforce l'évidence de sa pensée. Orchestre sa puissance dans cette brutale parallaxe de la conscience, une extériorité feinte, un métier.

Les signes, parce que c'est la logique de son employeur, c'est son cash ; l'utilitarisme du sujet, la logique discontinu de son regard sur les choses pour préserver la direction prise, sa métaphysique, sa tradition, son maintien de l'ordre contre l'inconnu ; envahisseur de l'ordre donné du sens. La religion de l'ordre, les ordres religieux, les polices du langage ; le dépôt légal du sujet et de ses écritures tient au contrôle de la pensée. L'inconnu est ici à géométrie fatale. L'ordre de la domination économique pour lequel toute la culture et tout le social travaillent.

Parler de « raison du sujet », voilà qui semble a priori contradictoire ; dans un monde où il est accordé peu de crédit à la raison du sujet, le sujet dont on parle est assurément celui de la neutralisation de sa raison dans le sens commun de l'individu. Le sujet, dans le déguisement de l'individu, apparaît comme une garantie de bonne conduite. Cette

critique est généralement attendue là où ses représentations traditionnelles en font un genre et, par-là même, une activité normative ; un mode d'intégration politique. Aujourd'hui, Télérama, la Fnac et bien d'autres voudraient laisser entendre que la culture qu'ils représentent n'a pas seulement pour but de vendre l'économie dans son entier. Ceux-là mêmes qui font la marchandisation de la culture pensent faire de la critique un contrepoint moral des valeurs de domination, un mode de distinction individuelle et de valorisation collective. Difficile de s'en tenir à pareille promesse : comment le culturel peut-il constituer l'assomption positive du marché par la transformation de la valeur économique en questionnement moral ? La « culture de la consommation » peut-elle revendiquer la culture comme enjeu éthique et critique des valeurs instituées par la société tout en servant la valeur économique ? Y a-t-il ici une contradiction à tenir qui échappe aux discours unifiants de la domination épistémologique ? Peut-on attendre des œuvres autre chose que le pâle reflet de cette domination ?

« A son échelle et au sein du secteur artistique, la critique et aussi une institution régulatrice : elle impose/propose ses vues sur les expositions, œuvres et ouvrages soumis au publics, elle participe à la distribution de récompense (bon article, éloges, prix avec jury...) et des

sanctions (silence, articles négatifs...), à la production de la valeur des biens. Elle est, à sa manière, une "banque de crédit". On peut se référer au passage très suggestif de Pierre Bourdieu quand il file l'analogie monétaire dans sa description du champ artistique : "Il faudrait reconstituer la circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique". »⁴

Ce que l'économie fait des œuvres d'art révèle sa conception de la valeur ; de même ce



que fait une société du sujet. L'univers social qui constitue le marché de l'art en montre long sur la signification de l'œuvre d'art : sur la conception de la valeur telle qu'elle signifie les rapports entre sujet et société : « Un tableau indique l'escalade des sommes d'argent, décliné dans des devises diverses, marque de la suprême internationalité de l'événement. [...] Les enchères défilent à grande vitesse. Lorsque la barre des dix millions de dollars est dépassée, la tension monte, accompagnée de rumeur dans la salle. Mais il ne faut pas se leurrer. Le public n'est pas intelligent. À ce moment précis, il ne cherche pas une "justice" du prix mais une performance financière. Il attend le sensationnel, [...] et lorsque le marteau tombe à l'annonce de l'énorme adjudication, il est suivi d'un tonnerre d'applaudissement »⁵. Sans doute jouer sur les deux sens du mot « tableau », entre l'affichage des enchères et l'image picturale révèle-t-il, avec encore plus de prégnance, l'équivoque historique entre l'œuvre d'art et le marché. Le tableau, réduit à l'information, perd l'indéfini qu'il fait du connaître ; au lieu de l'inconnu de la valeur, il fixe la valeur. L'œuvre d'art vaut pour elle-même, c'est-à-dire qu'elle renvoie à son propre sujet, autrement que comme objet ; pour ce qu'elle implique d'une relation à la valeur ; pour ce qu'elle signifie en tant qu'œuvre d'art du rapport entre sujet et société. La mise en scène de la valeur de l'œuvre d'art réalise la performance esthétique.

L'œuvre d'art vaut par ce qu'elle signifie d'une situation critique de la valeur, par la mise en question du monde donné comme représentation normative ; elle n'est pas seulement un document historique ou un objet reflétant le caractère d'une culture. Elle n'est pas réductible à la création d'un artiste ou au jugement de goût d'une société. Elle est critique d'être une signification en question ; de produire l'enjeu de sa signification propre comme invention d'un rapport inédit entre sujet et société, d'être histo-



rique et sociale dans et par ce qu'elle transforme ensemble du sujet et de la société dans le langage. L'œuvre d'art n'est pas que le spectacle d'un narcissisme culturel exacerbé par l'émotion esthétique. Elle n'est pas la réification sociale de la psychologie d'un sujet qu'il soit artiste ou public-spectateur.

L'œuvre d'art a une valeur critique transsubjective qui fait du monde donné non plus le monde connu mais le problème d'un inconnu de sa valeur et de sa signification comme devenir ; c'est-à-dire comme transformation et comme invention de la société par un sujet, par l'invention historique d'un sujet collectivement par d'autres sujets. L'œuvre d'art est critique tant qu'elle fait l'invention de la société dans la situation critique d'autres sujets ; sa valeur est d'agir dans le langage d'autres sujets, la transformation d'une culture.

Comme la peinture impressionniste a construit la représentation du monde de la fin du XIX^{ème} siècle comme un problème spécifique de notre époque, elle a changé simultanément notre conception du sujet et sa perception du monde. C'est un ensemble d'œuvre d'où

s'est développée une pensée du sujet. L'impressionnisme nous a appris à voir, à inventer et à penser autrement que de manière analogique ou mimétique, à voir « la peinture entre les fleurs ». C'est ce que la peinture a appris du poème, ce que le voir a appris du langage, ce que la société apprend par la transformation d'un sujet. Et dans ces rapports, le discours historique organise les moyens de sa pensée, les moyens de sa critique et de la théorie comme recherche continue d'une nouvelle conception de l'inconnu, un inconnu de la pensée à venir ; un inconnu du langage pour donner à penser la transformation du monde





dans la transformation du voir dans le langage qui fait le voir d'autres sujets. La peinture a cette force de transformation critique qui fait de la perception du monde, la transformation du sujet dans le langage. L'impressionnisme déclenche ouvertement la question de l'inconnu du sujet, la ques-

tion du monde intériorisé par le sujet, la question d'un inconscient au sens de l'activité d'un inconnu ; il pose la question de la transformation du monde comme signification d'un sujet. L'impressionnisme est un exemple ; ses points de fuite sont autant l'abstraction, le conceptuel son indéfinition critique de la philosophie que la question du langage posée à l'œuvre d'art. Où l'art transforme encore la théorie, comme un écueil épistémologique de toutes les disciplines qui s'y collent : de constituer la situation critique de la psychanalyse face à l'inconnu du sujet, de faire la résistance des théories sociologiques de la représentation, de montrer la servilité de la philosophie face à l'inconnu théorique de son propre discours.

Les enchères masquent cette situation critique. Parce que l'imprévisible, aux enchères, réside dans la fluctuation des cotes et les records de prix. Si l'œuvre d'art est critique pour le collectionneur, ce n'est pas par la situation qu'elle problématise d'une théorie de la société ou du sujet. Si elle est critique, c'est de procurer la sensation d'une instabilité de sa valeur dans le registre économique ; c'est de spéculer et de jouer l'économique dans le sujet et de conférer ainsi au sujet un effet d'incertitude de la valeur économique. Il s'agit de faire jouer la précession de l'humain dans le calcul, de faire se converger vérité individuelle et légitimation culturelle de

la valeur. Le recours à l'œuvre d'art comme produit d'une subjectivité particulière participe d'un sentiment d'humanisation des valeurs collectives. En outre, ces effets de sujet ont des conséquences diverses suivant la théorie du sujet qu'on se donne. Non que les œuvres d'art s'opposent à l'économie ; au contraire elles montrent l'éthique de sa théorie et de sa critique, sa politique du sujet.

Le sujet contribue, par la caution anthropologique qu'il apporte à l'esthétique économique, à l'institution sociale de la valeur. Il fait office ici de transformateur magique de la métrique collective comme valeur d'ensemble. Or la valeur du sujet est dans l'indéfinition qu'il constitue de la société dans le langage, dans la recherche collective de la société comme historicité.

Dans l'esthétique sociale, le sujet corrobore, par l'expression de son intériorité, la société incorporée par le sujet. C'est le point de vue sociologique des effets du sujet. Sa théorie du sujet à la surface est complémentaire de la profondeur philosophique de sa pensée ; signifié, signifiant le sujet dans le signe. Le sujet philosophique constitue en ce sens les enjeux d'une ontologie de la valeur dans le système qui fait la rationalité sociale. Au réalisme social correspond l'essence d'un sujet légitimant l'institution de la valeur. Le sujet prétexte ici l'enjeu d'une origine et d'un consensus collectif. Il vient légitimer les



choix idéologiques, théoriques et pratiques, éthiques et politique d'une société qui a déjà établi les normes de sa reconnaissance rationnelle. Le choix théorique du sujet, confirme en ce sens les choix théoriques sociaux faits au titre de la valeur. Le choix des œuvres d'art valorisées socialement ne ressortit pas complètement au génie des artistes-sujets, mais aussi à l'instrumentalisation de la valeur comme mode de conservation d'une domination. Ces enjeux sont pré-supposés rationnels par les théories dominantes qui font

la contemporanéité systématique du social et du sujet dans le temps de la valeur économique. L'idéologie qui favorise la réduction de la notion de sujet à celle d'individu constitue l'illusion d'un contrepoint à la morale du marché, l'illusion d'une situation critique de la logique économique.

Pour le marché, l'œuvre d'art constitue donc autant la fixation idéologique d'une histoire que le simulacre d'un pari sur l'avenir : le collectionneur-esthète parie sur ce qui fera la tendance dominante de la valeur du lendemain ; sur la construction du double sentiment d'un travail de mémoire et d'un avenir à inventer, avenir d'une idéologie toute tracée dans la domination de la valeur économique. Le marché joue un rôle déterminant dans la conception occidentale et moderniste d'une histoire culturelle. Ce qui fait la difficulté de la critique. La culturalisation du marché et l'histoire spécifique qui en découle sont indissociables de la transformation d'une recherche de la valeur ; avec tout le travail du sujet qui fait son invention sociale dans les valeurs instituées par leur généralisation économique. « Les œuvres d'art ont toujours été des marchandises », pense Roger Pouivet⁶ en bon ontologiste de l'art. La pensée discontinue du sujet et de l'objet scelle en ce sens le rapport mécanique du réalisme économique avec l'abstraction du sujet dans le marché.

Chaque pièce est unique indissociablement du moment de sa vente : c'est-à-dire indissociablement de la reconnaissance qui fait la mise en jeu économique de sa valeur. Ainsi, ce qui change, ce n'est pas vraiment la valeur de l'œuvre d'art, mais celle de sa représentation dans un système qui dicte la valeur au gré des modes et des mouvements d'admiration, au gré des célébrations mais aussi des nécessités du marché : « Le cubisme chasse le fauvisme, et la grammaire générative chasse la grammaire structu-



rale ; et la pragmatique chasse la générative, comme un modèle de voiture celui qui précède. Mais pas pour les œuvres. Un poème de Michaux ne chasse pas un poème d'Apollinaire »⁷. Cet exemple nous montre l'ambiguïté de ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art. Ce qui fait une œuvre dans l'his-



toricité économique de la valeur de l'art, ce ne sont pas les enjeux théoriques et critiques des œuvres qui se succèdent sous le marteau de l'adjudication. Ce sont les ventes exceptionnelles qui font œuvre. Les records financiers alimentent autant la réputation des acheteurs que des vendeurs. Les ventes fixent la renommée des organisateurs dans celle des artistes, associent des galeries à des œuvres. Comme le montre l'organisation de certains catalogues d'exposition par ordre alphabétique de galeries. C'est l'organisation mondaine de l'œuvre d'art qui fait sa représentation. Ce qui montre son inclusion comme objet d'interprétation et de représentation, le temps retard du sens institué sur l'œuvre d'art. L'économique, en constituant l'universalisme de la valeur, donne le sentiment que l'œuvre d'art représente elle-même un peu de cette uni-

versalité qui fait la rencontre d'un sujet singulier et de l'histoire, le sentiment de posséder à travers le mystère de cette rencontre, un bout d'humanité toute entière. L'œuvre d'art, dans l'organisation du savoir sémiotique qui fait l'universalisme de sa valeur, est donc appréhendée pour autre chose qu'elle-même au titre du pouvoir qu'elle représente en tant que signe : pensée à travers la notion d'artiste et les enjeux de sa fortune sociale, l'œuvre d'art est intégrée objectalement au système qui détermine a priori sa valeur. La socialité de l'œuvre d'art, ce qui fait son réalisme historique et social, est ainsi réalisée à l'intérieur des insti-



tutions qui font l'époque de la valeur, en ce sens qu'elles désignent une identité donnée et non critique du rapport entre sujet et société.

Dans le système des enchères, la valeur sociale de l'œuvre d'art est principalement reconnue pour sa capacité à stimuler le marché de

l'art et à faire l'événement de la démesure économique confirmant, ainsi, la domination du marché comme représentation souveraine de la valeur. Les œuvres d'art font une admiration qui leur est extérieure. Leur spectacle n'est pas celui de la transformation sociale par l'invention du sujet, mais celui de la conservation des valeurs dominantes dans la transfiguration esthétique de la valeur économique. On retrouve, maintenue dans l'esthétique de la société contemporaine, l'effet de transcendance qui constituait, à l'époque kantienne, l'autorité du beau dans la nature ; effet de naturalisation, donc, de la société dans la nature par l'esthétique.

Sur le modèle du romantisme littéraire, la démesure économique des enchères trouve sa légitimité dans la tradition qui consacre l'inspiration de l'artiste : l'infini métaphysique de la valeur, la pureté presque divine du sujet qui s'en dégage, la présence collective-universelle qu'elle signifie à l'esprit font le modèle de son esthétique. L'ontologie purifiée ici le réalisme du marché. L'œuvre d'art fait l'épreuve de la grandeur économique : elle constitue une représentation symbolique de la domination réelle. L'esthétique détermine ainsi, dans son économie de l'art, une pensée du politique : par la médiation culturelle, la démocratisation de l'aristocratie des Beaux-arts fait la démocratisation de l'économique comme représentation de la grandeur politique. C'est toute l'ambiguïté de la médiation

qui, dans le souci de traduire l'homogénéité culturelle, perd la faculté d'une critique du politique par l'invention du sujet. D'où l'esthétisation du sujet, l'esthétisation de son point de vue, l'esthétisation du politique dans les célébrations de l'art et du souvenir, où l'esthétique de la transparence économique vient finalement faire le dindon de l'éthique, le dindon du sujet.

Par la mise en valeur culturelle de l'historique et du sociale, l'art participe pleinement à l'esthétisation des valeurs dominantes de la société. L'esthétique critique de son propre discours ne produit que des effets théoriques, un simulacre de la valeur. C'est le beau sans concept, l'art discontinu du langage. L'émotion esthétique fait de l'art une intériorité partagée, la rhétorique d'une époque ; avec des effets d'autant plus grands qu'ils ont des causes minuscules : aux enchères, c'est l'effet d'un sujet de l'art qui, sans théorie critique, vient distinguer l'humanisme libéral et autres bienfaiteurs des Arts et des Lettres. Car l'esthétique, c'est la politique à l'échelle de l'art totalisé dans ses effets de médiation. C'est le style de l'époque, le jugement de goût qui fait l'homme en temps réel conforme à une modernité des valeurs instituées. C'est l'art intégré comme tradition de pensée ; l'art incorporé comme valeur-norme d'un idéal d'identité collective. Parce qu'elle situe tout l'art dans un système de valeurs géopolitiques prédéfinies : où la domination sur « l'aujourd'hui » est aussi prédéterminée historiquement. Où

l'art des pays du tiers-monde reste « premier », attaché par l'origine à l'ethnographie de sa valeur ; attaché à la représentation figurative d'une économie de l'équivalence où la valeur symbolique est ancrées dans la valeur réelle des choses. Tandis que l'art occidental, contemporain depuis avant l'antiquité – l'art de l'histoire mondialisée, englobante – a opéré depuis longtemps son tournant conceptuel. Son tournant langagier : sa domination historique, sa légitimité culturelle



sont dans les récits d'analyse du phénomène sociologique et dans la philosophie de l'art. Ils situent l'individu-sujet, l'hybride libéral de l'intérêt et du désir. S'y ajoute l'analyse des motivations psychologiques, l'art du sujet malade. Le réalisme économique fait le narrateur inconscient du récit historique de la société sur le sujet. La dématérialisation mutuelle du sujet et de la société dans l'œuvre d'art fonde l'autorité du discours de l'art contemporain sur l'histoire de l'art. Sa dématérialisation symbolique fait la condition d'interprétation des autres arts. Il a fait de l'inflation de la valeur symbolique par rapport à la valeur réelle la condition d'une esthétique de l'économie politique, où les arts premiers font l'esthétisation de la vie primitive, le style d'un ordre naturel des choses ; où les arts secondaires – voire postérieurs – serait de fait dans la supériorité temporelle de l'analyse. Comment l'art nègre – généralement sans nom – pourrait-il faire la théorie et la critique d'un Manet ou d'un Van Gogh, si ce n'est comme influence esthétique ou exotisme de la manière ? Comment pourrait-il avoir une écoute culturelle transformante de tout l'art, dès lors que la culture occidentale de la valeur économique ne reconnaît pas à la culture africaine une capacité de transformation historique et politique mondiale. C'est le même sujet qui fait l'éthique du marché international et l'art du primitif. Y a-t-il un concept d'« art » identique dans toutes les cultures et dans toutes les langues ?

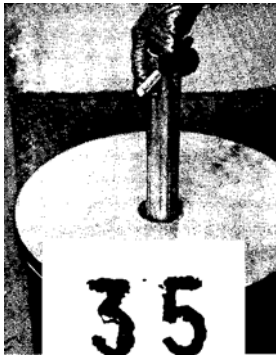
L'esthétisation de la société conditionne celle de l'art ; la mise en scène des valeurs instituées organise la « société du spectacle » en référence au spectacle de l'art. La spectacularisation, l'esthétisation, la généralisation de l'art dans les effets économiques de la valeur font la neutralisation de son activité critique. Ce qui importe dans ce ludibrium de la valeur, ce n'est pas de pointer une valeur juste de l'œuvre d'art ; c'est de mettre en valeur l'idéologie de la domination économique à travers



la démesure financière qui fait non seulement son infini – les records d'enchère – ; mais aussi son caractère impensable, dérisoire et désintéressé de la valeur. En ce sens, la valeur des œuvres d'art constitue, par l'excès, une dimension métaphysique forte, un ancrage de la société dans la légitimité ontologique que constitue à son égard l'œuvre d'art. Nathalie Heinich montre bien ce problème quand elle relève au sujet de Van Gogh les enjeux d'une « théologie de la présence appliquée aux reliques »⁸ d'artiste. Lorsqu'elle parle d'une « recherche de la personne en tant qu'elle est déposée dans des objets »⁹, elle souligne particulièrement combien la relique situe la théorie de l'art dans la célébration de l'artiste : les signes du corps de l'artiste confèrent à l'œuvre d'art une signification anthropologique résiduelle du sujet ; il font de l'œuvre d'art le résultat d'une production individuelle. Dans un univers dominé par la valeur économique, la « réception » de l'œuvre d'art sera ainsi fonction, en tant qu'objet, des enjeux idéologiques et monétaires qui la déterminent : « la dimension surnaturelle ou quasi magique du phénomène monétaire



[...] semble faire écho à ce qui, dans la peinture elle-même, ressortirait à une sorte de miracle – ce qui excéderait l'ordinaire des capacités humaines... »¹⁰. L'intérêt des collectionneurs pour les reliques d'artiste situe précisément la rencontre de la valeur artistique et financière sous les auspices du théologique et de la sacralisation. D'où les effets de démesure. Où ce qui semble faire la confusion de la valeur artistique et monétaire, la réalisation d'un univers par l'autre, constitue par ailleurs la légitimation théorique du rapport entre réalisme sociologique et ontologie de l'art. « Reste alors à se demander si le sen-



timement de mystère n'est pas comme la marque en creux laissée par l'absence des valeurs objectives – puisqu'il n'y a "mystère" que s'il y a croyance en l'indexation aux valeurs "naturelles" de l'art et du marché »¹¹. C'est bien une théorie de la valeur que constitue la légitimation historique et sociale du rapport

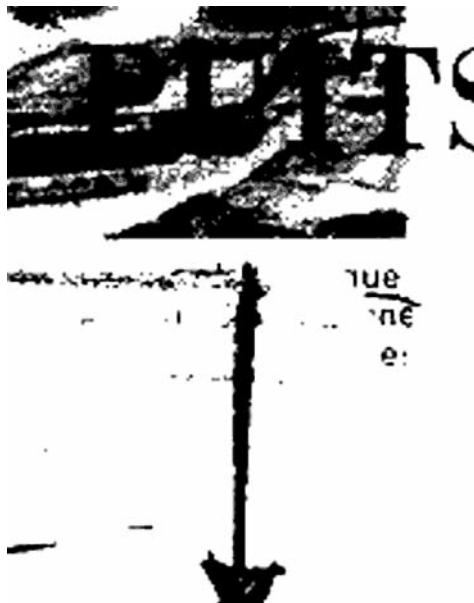
entre art et marché. Où la valeur instrumentale de l'argent perd toute signification de culpabilité en se naturalisant dans « l'homme de l'art » dans et à travers les objets, en humanisant tout le rapport à la valeur, y compris dans la démesure théologico-économique qui justifie l'écart entre les valeurs réelles et les valeurs symboliques.

L'esthétisation de l'art et les acteurs sociaux qui font du « monde de l'art » l'institution du jugement esthétique, l'autorité de la critique qui fixe la valeur de l'œuvre d'art dans l'expertise de l'objet, tout cela implique une dilution de la capacité de l'art à constituer une politique du sujet critique de la société. L'esthétique tient l'œuvre d'art pour objet et c'est bien là qu'elle fait le problème de l'art : de considérer l'œuvre comme un objet, elle fixe sa valeur. Et si l'on se réfère à Georges Bataille, un tel transfert de valeur a des conséquences profondément idéologiques : « Le capitalisme en un sens est un abandon sans réserve à la chose »¹². Ou encore, « une société capitaliste en général réduit l'humain à la chose (à la marchandise) »¹³. Le traitement de la valeur artistique en tant qu'objet, en tant que chose, naturalise sa vocation commerciale. L'activité de l'œuvre d'art, réifiée dans la passivité de l'objet, est ainsi fixée comme marchandise. L'œuvre d'art déterminée comme objet de sacralisation et de valorisation sociales continue, d'une certaine manière, à remplir la fonction symbolique de « butin ». Ainsi, l'art prend historiquement sa valeur,

non seulement dans la posture d'une identité culturelle idéalisée mais aussi dans ce qu'il marque des transactions et des mises en valeur du rang social. Il a une valeur marchande effective en tant qu'objet, mais la valeur qu'il représente est finalement somptuaire de la valeur. Et en effet, Georges Bataille après Marcel Mauss l'avait bien vu : la puissance d'une économie réside dans sa capacité somptuaire, sur le modèle des échanges archaïques, à la dépense symbolique « destiné à acquérir ou à maintenir un rang. »¹⁴

Autrement dit, l'œuvre d'art qui prend sa valeur aux enchères met difficilement à l'épreuve les critères qui font sa consécration et sa reconnaissance sociale : « La logique d'une économie marchande [...] est parfaitement rationnelle dans une économie de la "consommation ostentatoire" selon Thorstein Veblen, puisqu'il y gagne [l'acheteur], en même temps qu'une œuvre d'art, une position exceptionnelle¹⁵. Il y a bien une logique qui préside et qui organise la valeur de l'œuvre d'art comme une condition de valorisation et de légitimation sociale. La dimension esthétique de l'art, sa force spectaculaire, va dans le sens de ce caractère somptuaire de la logique économique.

Ce n'est donc pas du côté du marché de l'art que nous pourrions envisager l'art critique des représentations dominantes de la société. Le marché de l'art, en effet,



confère aux œuvres une valeur de consécration plutôt que de problématisation sociale. Notamment il contribue, comme le souligne Nathalie Heinich à propos de Van Gogh, à un temps du pèlerinage, et des hommages multiples rendus au sacrifié¹⁶, à un temps où l'art, plus que jamais, fait la démonstration de la capacité somptuaire de la valeur économique. L'art ne s'oppose pas, en ce sens, à l'économique ; comme si d'un côté l'art incarnait un humanisme de la valeur et l'économique son versant utilitariste

et mercantile. Il y a, au contraire, transformation de l'un par l'autre. L'enchère est un lieu de transfert entre la valeur esthétique de l'œuvre d'art et la valeur économique. « L'enchère, ce creuset où les valeurs s'échangent, où valeur économique, valeur/signe et valeur symbolique transforment selon une règle du jeu, peut être considérée comme une matrice idéologique – un des hauts lieux de l'ÉCONOMIE POLITIQUE DU SIGNE. »¹⁷. D'où la désesthétisation nécessaire de l'art, pour retrouver ce qu'il constitue comme problème d'une historicité du sujet.

L'art, institutionnellement, est inclus dans le marché de l'art. Il est d'abord un commerce avant d'être une esthétique ou le questionnement d'une culture ; c'est une capacité somptuaire de la valeur, un patrimoine plutôt que l'expression d'un rapport historique problématique entre sujet et société. L'art satisfait à la reconnaissance au lieu de stimuler l'expérience d'un inconnu encore à venir. Voilà qui étonne peu, d'une politique de l'identité qui passe son temps à se chercher dans le regard d'une libéralisation esthétique. La valeur économique neutralise toutes les contradictions qui font de l'art un problème en privilégiant son interprétation comme objet et donc comme valeur d'échange. En outre, ce qui est représenté par le marché s'inspire, avec une complaisance peu critique, des anciennes théories marxistes du reflet qui fixaient les œuvres d'art comme autant de représentations données de la société. Finalement les consortiums de l'esthétique libérale impliquent le consensus culturel, l'aplanissement théorique des dualismes comme unique direction politique de la pensée : entre les valeurs du marché et l'idéalisme démocratique d'une société dont la valeur serait fondée dans le spectacle du débat permanent. Ne s'agit-il pas ici de faire le show de la liberté d'expression et de la pluralité de pensée pour vanter la société comme unique produit

de la réalité collective, vanter la version historique des vainqueurs, vanter l'épistémologie incritique de la séparation du réel et du langage ? L'épistémologie fait le modèle théorique de ce chantage-convergence des opinions : celui d'une pensée planifiée dans l'unité métaphysique de la tradition et du rationalisme, fondée dans la vérité apriorique du bonheur de quelques uns comme condition et intérêt du bonheur de tous. Quel que soit le monothéisme de ce bonheur, l'économie opère le grand rassemblement de l'idéologie et de la métaphysique, du désir et de l'intérêt. Il n'y a pas d'extériorité théorique et pratique à la mondialisation de la pensée. À la mondialisation occidentale reste le tiers-monde, celui du monde de la non-personne en opposition à l'univers du tout communicationnel dont « je / tu » – qui fait, pour Émile Benveniste, la relation dans le langage – constitue ici le modèle d'une interaction apriorique entre les sujets, le modèle d'une solidarité historique et sociale qui irait de soi. En référence à la relation de personne chez Benveniste, la notion même de « tiers-monde » fait ici une extériorité radicale au langage, extériorité radicale du sujet au monde, du contrôle médiatique et des représentations dominantes du pouvoir et de la valeur.

Ainsi pensée dans la domination du monde donné, l'issue de la critique est incertaine, minoritaire, insignifiante, sujette elle-même à la colonisation de l'inconnu et de l'imprévisible, au calcul, à la statistique, aux divinations, aux contrôles de tous ordres politiques, culturels, historiques, religieux, etc.

En outre, l'œuvre d'art sert ici la construction d'un autre mythe que le sien : celui d'un infini métaphysique de la valeur économique, réalisé, objectivé, spectacularisé, esthétisé, médiatisé dans la catégorie culturelle qui fait se converger l'art et le marché. Il y a bien une activité réciproque du marché de l'art et des œuvres d'art, une perception esthétisée de la transformation du monde de la finance dans le monde de l'art, un transfert d'universalité et de grandeur qui fait l'axiologie du



monde dans son ensemble. Où comme le constate Benhamou-Huet, « dans la lutte interne qui anime le mariage contre nature entre le marché et l'art, c'est l'argent qui a pris le dessus. »¹⁸

Constatant de la visibilité évidente de la critique, là n'est pas le problème. La critique, comme l'éthique pullulent dans les discours de justification et d'intégration. C'est ce que peuvent l'éthique et la critique qui nous intéresse ; l'activité de la critique comme transformateur de la pensée, comme réalisation d'une éthique du politique, en tant que capacité d'agir et d'invention historique, en tant que mise à l'épreuve théorique et pratique des représentations sociales entre elles : comment l'art inquiète le politique ou non ? comment la théorie se fait ailleurs que dans le scientifique ? Ce que l'économique pourrait devoir à la bonté ? Ce

qu'inspirent les modèles d'invention poétiques aux manières de faire des différents champs scientifiques ? Comment un poème déborde du langage pour faire la société dans le sujet ? Penser le connu à partir de l'inconnu et non seulement l'inverse ; le silence spécifique au langage qui, dans son rapport au réel, ne s'arrête pas aux mots fait l'inconnu du sujet, le poème de tout le langage, la société en train de se faire avec le sujet qui la parle. Le langage est d'abord tout cet inconnu, ce que nous savons sans le dire, ce que nous ne savons pas dire, ce que nous ne saurons jamais dire, ce que nous disons.



1. Henri Meschonnic, *Modernité Modernité* [Verdier, 1988] Folio, 1994, p. 275.

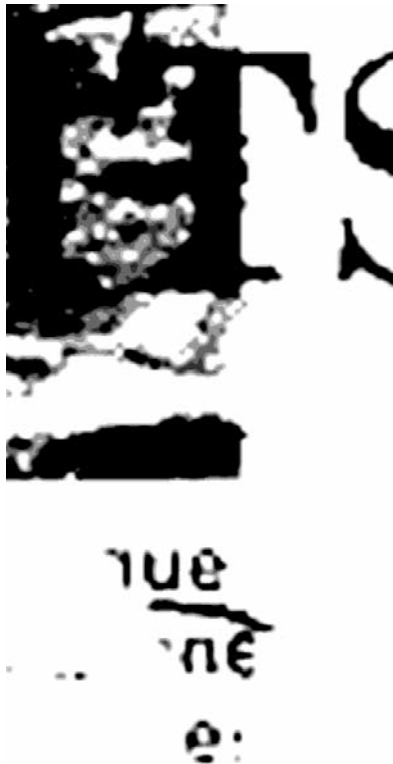
2. Marc Jimenez, « Pourquoi la critique », *L'œuvre d'art et la critique*, Klincksieck, 2001, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. Mathieu Béra, « La critique d'art : une instance de régulation non régulée », dans « Question critique », *Sociologie de l'art*, Opus 3, nouvelle série, Paris L'harmattan, 2003, p. 81.

5. *Art business*, Judith Benhamou-Huet, Édition Assouline, Paris, 2001, p. 10.

6. Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, La Lettre volée, Bruxelles, 2003, p. 83.



7. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Verdier, Lagrasse, 1988, p. 51.

8. Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991, p. 158.

9. *Ibid.*, p. 157.

10. *Ibid.*, p. 156.

11. *Ibid.*, p. 166.

12. Georges Bataille, *La Part maudite*, Minuit, 1949, p. 172.

13. *Ibid.*, p. 165.

14. *Ibid.*, p. 36.

15. Nathalie Heinich, *op. cit.*, 154.

16. *Ibid.*, p. 149.

17. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Tel Quel, 1972, p. 127.

18. Judith Benhamou-Huet, *op. cit.*, p. 121.