

## L'art mis à nu par ses célibataires

LE DANGER DE L'INTERACTION ET LE PARAPLUIE DE LA REPRÉSENTATION

### Menaces accidentelles

Les diverses interdictions et violences dont les œuvres d'art contemporain sont victimes ces dernières années, notamment en France, sont-elles le signe d'une menace pesant sur l'art actuel ? Si tel est le cas, cela souligne *a contrario* son importance dans la cité, son caractère transgressif, et plus généralement sa signification politique. On ne peut toutefois mettre toutes les contraintes sur le même plan, et le fait qu'un artiste soit censuré ou qu'une œuvre soit interdite ne signifie pas nécessairement que son caractère artistique soit visé en tant que tel. *Silence* de Zoulikha Bouabdellah ne fut pas autorisée par les pouvoirs publics non en raison de son caractère artistique, mais au motif de la prudence dans le contexte immédiat des attentats islamistes de janvier 2015. La situation ne diffère pas fondamentalement de l'interrogation sur l'opportunité de publier de nouvelles caricatures de Mahomet suite à l'assassinat des dessinateurs et journalistes de *Charlie Hebdo*. Le statut artistique lui-même de *Silence* n'est pas spécifiquement mis en cause, puisque l'expression journalistique peut faire l'objet d'interrogations politiques et pragmatiques identiques. La controverse peut naturellement porter sur l'opportunité de se soumettre à la menace terroriste par l'interdiction de toute expression critique sur l'islamisme et même sur l'Islam en général. L'enjeu est à la fois éthique et politique. Mais le cas de *Silence* ne permet pas d'affirmer que l'art, plus que la libre expression sur les obsessions, les opinions et les croyances d'autrui, se trouve sous la menace terroriste, encore moins sous la menace des pouvoirs publics. Ce contre-exemple souligne donc ce qui semble à première vue une lapalissade : pour que l'art soit dit « sous la menace », il faut que son statut artistique en tant que tel soit menacé, et non qu'il soit absorbé dans un contexte plus général de violence où c'est plutôt la libre expression, l'impunité ou l'esprit critique qui est menacé. Si *Silence*

s'était transformé en conférence publique sur les relations ambiguës entre Islam et féminité, les pouvoirs publics, dans le contexte immédiat des attentats de janvier 2015, auraient probablement interdit la tenue de l'événement. C'est donc que l'art en tant que tel n'était pas sous la menace dans le cas de Bouabdellah.

### L'art mis à nu sans formalisme

Cette première remarque ne serait qu'une pure lapalissade si le présupposé formaliste ne la rendait nécessaire. Nous nommerons « formalisme<sup>1</sup> » la thèse selon laquelle le champ artistique serait une sorte de zone franche éthique et politique, où tout pourrait être dit et montré soit au nom de l'autonomie de l'art, soit au nom de son caractère fondamentalement esthétique. Un exemple fréquemment cité est celui du *Théâtre du monde* de Huang Yong Ping, dont l'exposition en 1994 au Centre Pompidou fut interdite au nom des droits des animaux. Si l'œuvre s'intégrait incontestablement dans le parcours de l'artiste, et se voulait transgressive pour mieux souligner la violence à l'œuvre non seulement dans la nature mais dans les sociétés humaines, il n'en demeure pas moins qu'elle contrevenait aux lois de son pays d'exposition. Les juges ne pouvaient donc que trancher en faveur des associations de défense des droits des animaux, rien ne pouvant justifier que le simple label artistique arrache les artistes au respect des règles juridiques.

Il en va de même pour *Love* de Gaspard Noé, dont la classification dans les films interdits aux moins de 18 ans provoqua des remous au point que la ministre de la culture alors en charge se vit obligée de prendre position. L'histoire des rela-

1. Carole TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009, p. 119 et suiv.

tions entre art et pornographie est déjà ancienne : si l'on s'en tient à l'époque contemporaine, on peut songer en France au film de 2000 *Baise-moi*, réalisé par Virginie Despentes. La controverse avait porté sur sa possible diffusion dans les seuls cinémas X. La solution avait consisté précisément dans l'invention de la catégorie des films interdits aux moins de 18 ans, ce qui autorisait la projection du film dans le circuit normal. Dans l'histoire plus ancienne, l'exposition des photographies de Mapplethorpe en 1989 et 1990 à Washington puis Cincinnati et les débats critiques et juridiques qui s'ensuivirent font figure d'exemple paradigmatique, en particulier depuis les textes que Danto leur consacra. L'auteur d'*Après la fin de l'art* se moquait des « kantien arrogants<sup>1</sup> » qui défendaient Mapplethorpe en mettant en exergue l'équilibre formel d'une photographie de *just fucking*<sup>2</sup>. Danto rappelait ainsi l'origine historique du formalisme : la posture esthétique, selon Kant, consiste à ne considérer que la « forme de la représentation<sup>3</sup> », ce qui permet de désarticuler les transcendants traditionnels (le beau, le bien et l'être, ce dernier concept étant visé dans la *Critique de la faculté de juger* par le concept de perfection). Cette querelle du formalisme de Mapplethorpe retrouva une certaine vivacité à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée au Grand Palais : le choix des commissaires d'exposition de dessiner un parcours formel faisant du photographe un artiste classicisant avait été salué par la critique dans la presse grand public, mais avait fait l'objet de discussions plus vives dans les médias spécialisés<sup>4</sup>.

Si les défenseurs de *Love* n'allèrent pas jusqu'à nier le contenu explicite de *Love*, refuser le fait qu'il puisse s'agir à la fois d'une œuvre explicite, voire pornographique, et d'une œuvre artistique intéressante relève de ce que nous avons appelé « formalisme », en ce que le statut artistique du

film est supposé l'exempter automatiquement des règles touchant à n'importe quelle image. On peut certes discuter de l'opportunité de maintenir des interdictions aussi strictes à l'heure d'une pornographie offerte aux mineurs gratuitement, et sans filtre efficace, sur Internet. Cependant ce n'est pas sur ce point que la discussion eut lieu, mais sur le fait qu'une œuvre filmique, fût-elle à contenu explicite, devrait du fait de sa qualité artistique être plus largement accessible que n'importe quel film de divertissement à contenu érotique ou pornographique équivalent (si tant est qu'une telle échelle quantitative de charge pornographique soit possible). Là encore, l'art est moins menacé en tant que tel par les pouvoirs publics qu'il n'est déstabilisé par son propre jeu avec les frontières du dogme autoproclamé de son autonomie. La situation est donc plus complexe que dans le cas de *Silence*, puisque *Love* n'est pas seulement menacé par accident par le terrorisme et indirectement par l'état d'urgence officieux ou officiel qui s'instaure, mais par son propre jeu sur les frontières entre pornographie et film d'art – bien que ce jeu soit déjà, comme nous l'avons vu, une histoire ancienne.

Comme le remarquait Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, l'objet de dégoût ne peut par définition être objet du jugement de goût<sup>5</sup>. Ce qui dégoûte ne peut être considéré simplement selon la « forme de sa représentation ». Par le dégoûtant, je ne suis pas interpellé en tant que sujet mais en tant que corps animal. La pornographie ou la violence extrême partage avec l'objet du dégoût leur résistance au regard désintéressé. Le choix artistique de l'obscénité parée des atours de la perfection formelle chez Mapplethorpe est ainsi un jeu sur les limites de l'esthétisation de l'art. L'art se retrouve ainsi sous une menace juridique qui n'est rien d'autre que l'entrée dans le droit commun dès lors qu'il prend le risque de sortir du territoire protégé de l'esthétique. S'il est légitime de discuter de l'opportunité de telle ou telle réglementation concernant la diffusion cinématographique ou audiovisuelle, ce n'est pas pour autant que l'art en tant que tel soit menacé, sauf à consi-

1. Arthur DANTO, *Après la fin de l'art* (1992), C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996, p. 233.

2. *Ibid.*, chap. 9.

3. En particulier Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 14 : « Clarification par des exemples », A. Renaut (trad.), Paris, GF, 1995, p. 202-205.

4. Dominique BAQUÉ, « Scandaleux, Mapplethorpe ? », dans *Art press* n° 410, 2014, p. 66-72.

5. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48 : « Du rapport du génie au goût », *op. cit.*, p. 298.

dérer que l'art peut à la fois sortir de son territoire institutionnellement et historiquement protégé et continuer de s'exercer sous un régime éthique et juridique d'exception – énoncé contradictoire en soi.

### **Au risque de l'interaction : les épines de la menace et le couronnement politique**

C'est pourtant bien cette attitude paradoxale que semblent revendiquer les artistes depuis les avant-gardes, comme l'a souligné Peter Bürger. En effet, le projet artistique et politique des avant-gardes remettait en cause la constitution de l'art en une sphère séparée<sup>1</sup>. Tout le paradoxe de ce mouvement historique, qui dessine tant la modernité que la postmodernité artistiques, est de revendiquer la transgression de la zone franche éthique et politique d'un art autonome, autotélique et formel, tout en continuant de ne pouvoir fonctionner que dans un cadre social et institutionnel reposant sur ces présupposés<sup>2</sup>. Répudiant en public l'autonomie – valeur célibataire de l'art<sup>3</sup> – l'art dénudé se retrouve menacé par un espace public qu'il désira ardemment sans en souhaiter toutes les conséquences.

On comprend dès lors pourquoi la menace est brandie de manière ambiguë : réel objet d'inquiétude d'artistes et acteurs institutionnels, l'effectivité de la menace n'en apparaît pas moins comme le couronnement d'une démarche de positionnement actif dans la cité. La frontière entre menace par accident et menace par soi de l'art semble cependant dangereusement s'estomper. En effet, si c'est en abandonnant les mythes modernes constitutifs de l'autotélie et du formalisme que l'art obtient l'éloge de la menace, n'est-ce pas au risque de sa reconnaissance artistique en tant que telle ?

Exemplaire de ce rapport schizophrénique à la menace fut l'affaire Anish Kapoor à Versailles. La réaction de l'artiste témoigna d'un véritable embarras devant un rejet physique de *Dirty Corner* qui n'était pas nécessairement une mauvaise nouvelle : fallait-il ou non conserver les traces d'insulte et de vandalisme sur *Dirty Corner* ? Que l'art « attire la haine<sup>4</sup> » n'est-il pas la preuve qu'il est porteur d'idéaux politiques universels, contre lesquels les ennemis que l'on déteste légitimement (les antisémites, les racistes et peut-être en l'espèce les derniers royalistes) prennent les armes ? Cette menace n'était-elle pas, *in fine*, un triomphe ? En France, certains révolutionnaires brisèrent les œuvres symbolisant un Ancien Régime et un christianisme honnis tout en conservant religieusement, en un geste patrimonial paradoxal, les restes de leur iconoclasme<sup>5</sup>. De manière symétrique, le geste patrimonial et artistique paradoxal d'Anish Kapoor voulait conserver la signification politique inespérée d'un *Dirty Corner* sanctifié par l'agression. Anish Kapoor était ainsi provisoirement lavé du soupçon d'artiste capitaliste entrepreneur de sa propre œuvre. Comme la couronne d'épines, la menace est un opprobre public, mais elle est le signe, pour ceux qui ont la foi, de la royauté véritable du seul vrai Maître. Affirmer que l'art est sous la menace est peut-être la poursuite, à l'ère des sociétés postchrétiennes, du vieux thème romantique de l'artiste messie prêt à se sacrifier pour son art, et mystérieusement pour la société entière.

Il faut toutefois s'attarder sur *Dirty Corner* pour mieux comprendre l'embarras de l'artiste : alors qu'à sa première exposition en 2011 à Milan, *Dirty Corner* pouvait être pénétré par les visiteurs<sup>6</sup>, il n'en était rien à l'exposition versaillaise. Une œuvre conçue pour être interactive, fût-ce de

1. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), J.-P. Cometti (trad.), Paris, Questions théoriques, 2013, p. 33-45.

2. Jean-Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 202.

3. Aux « célibataires » de l'art qu'étaient les esthéticiens, il faudrait donc ajouter le cortège des « valeurs célibataires de l'art », devenus mythes dès lors que l'esthétique est répudiée par ses héritiers au nom de la valeur refuge « philosophie de l'art ». Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

4. Anish KAPOOR, « L'œuvre vandalisée restera telle quelle », propos recueillis par V. Duponchelle, *Le Figaro* [en ligne], 6 septembre 2015, <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/09/06/03015-20150906ARTFIG00107-anish-kapoor-l-oeuvre-vandalisee-restera-telle-quelle.php>>, consulté le 24 octobre 2016.

5. Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 139.

6. Exposition à la Fabbrica del vapore, à Milan, du 31 mai 2011 au 8 janvier 2012.

manière minimaliste – l'œuvre étant moins une forme à observer qu'une forme-objet assimilable à une portion d'espace réelle<sup>1</sup> – devenait dans le contexte versaillais une œuvre simplement à contempler, alors même que son surnom de « vagin de la reine » en faisait un objet transgressif dans le contexte patrimonial saturé des jardins à la française conçus pour Louis XIV. Conserver les traces de vandalismes permet ainsi de souligner le caractère interactif de l'œuvre. Peut-être n'y a-t-il jamais aucune substance sous-jacente aux expositions artistiques diverses, l'*œuvre* n'étant qu'une illusion grammaticale. Si l'œuvre n'est rien d'autre que l'étiquette permettant de rassembler diverses expériences datables et localisables d'un moment où l'art eut lieu, peut-on arracher les marques de l'expérience interactive de l'objet matériel qui en est l'occasion ? Il s'agit d'un problème comparable à celui de la restauration, qui consiste, au nom d'une certaine idée que l'on se fait d'une œuvre du passé, à lui donner une apparence artificielle qu'elle n'eut jamais au nom d'une supposée identité à elle-même de l'œuvre sous les « attaques » que le temps lui aurait infligées – toute la question étant de savoir si les couches temporelles elles-mêmes ne font pas pleinement partie de l'œuvre en tant que telle<sup>2</sup>. Dans une conception de plus en plus interactionniste de l'art, la question se fait encore plus vive : même si l'on restitue à l'œuvre contemporaine vandalisée son aspect originel, les blessures qu'elle a reçues n'ont-elles pas définitivement modifié sa signification, s'il est vrai qu'elle n'est pas cette essence stable et permanente sous ce qui ne serait que son apparence matérielle ?

L'intérêt grandissant pour l'exposition et le *curating*<sup>3</sup> témoigne d'un contexte intellectuel anti-essentialiste, où ce que fait l'art<sup>4</sup> et quand il y a art<sup>5</sup> ont remplacé la vieille question de son essence. Au-delà des accusations morales et juridiques auxquelles Anish Kapoor dut faire face<sup>6</sup>, ou des questions de stratégie éthique et politique à tenir face aux expressions racistes et antisémites, est posé le problème de la contrariété entre une conception interactive de l'art d'une part, et la distance respectueuse exigée du public d'autre part. Autrement dit, peut-on auratiser l'interaction ? N'y a-t-il pas là contradiction dans les termes, comme l'indique Jean-Pierre Cometti à propos de la place institutionnelle grandissante du scénographe et du *curator* ?

Le spectateur d'une exposition est un spectateur assisté ; celui d'une installation, bien qu'il soit supposé avoir abandonné son statut passif au bénéfice d'une interactivité qui marque la différence par rapport à l'exposition proprement dite, n'est libéré qu'en apparence<sup>7</sup>.

Peut-on à la fois concevoir l'art comme étant d'abord un événement interactif (dans la continuité du projet politico-artistique des avant-gardes) et refuser que le spectateur quitte son attitude distancée et formaliste construite au XVIII<sup>e</sup> siècle par les fondateurs de l'esthétique ?

1. Je fais référence aux textes théoriques de Donald JUDD, « De quelques objets spécifiques », dans *Écrits 1963-1990*, A. Perez (trad.), Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 9-20.

2. Michael GUBSER, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 144-147.

3. Voir Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER *et al.*, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella, 2011.

4. À la faveur du renouveau du pragmatisme esthétique sous l'impulsion de Richard Shusterman dans le monde anglo-saxon ou de Jean-Pierre Cometti en France, l'art est moins considéré comme une essence ou une substance que comme un processus. Ces thèses revendiquent explicitement l'héritage de John DEWEY, *L'art comme expérience* (1934), J.-P. Cometti *et al.* (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

5. Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* (1978), M.-D. Popelard (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 100 et suiv. Au croisement de l'héritage analytique et de l'héritage pragmatiste, la conception sémiotique de l'art proposée par Nelson Goodman proposait d'abandonner la question de l'essence de l'art pour celle des conditions de son avènement comme expérience sensible mais surtout cognitive.

6. Gilles FROGER, « Anish Kapoor Versailles. Le déni de l'art » dans *Artpress* 2, n° 41, 2016, p. 10-15.

7. Jean-Pierre COMETTI, *La nouvelle aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016, p. 210.

## On ne joue plus

Comme l'a montré Michel Foucault au seuil des *Mots et les Choses*<sup>1</sup>, ce personnage historique du spectateur est l'envers du concept moderne de représentation, non au sens où l'art est simplement imitatif ou figuratif, mais au sens où la forme de l'œuvre n'existe que pour un spectateur dont la position redouble celle de son point de construction, et qui est le revers de la visibilité artistique. Visible et invisible ne sont pas séparables (c'est pour un spectateur que le tableau prend sa forme), mais leur frontière est infrançible (la fiction d'une entrée du spectateur dans la visibilité du tableau signifierait l'abandon de sa position de regard souverain). Aussi pour Michel Foucault ne sort-on pas de la représentation avec la fin de la figuration normative, mais avec le vacillement de la position du spectateur : *Un bar aux folies bergères* de Manet signe ainsi pour l'auteur des *Mots et les choses* la fin de la représentation<sup>2</sup>. En ce sens, la représentation est ce qui permet la contemplation respectueuse de l'œuvre et sa considération formaliste, l'existence de l'objet ne devant pas entrer en ligne de compte dans l'appréciation de la « simple représentation » selon le dogme kantien<sup>3</sup>. Mis à nu sans le manteau formel de la représentation, l'art se retrouve menacé par l'interaction même que les artistes ont prôné avec enthousiasme. Les hésitations de Kapoor face au vandalisme de *Dirty corner* n'ont pas seulement un enjeu politique, mais aussi proprement artistique. Son choix ultime d'habiller d'or la quasi totalité des traces de souillure permet de tresser les épines de la menace en couronne royale, et de souligner le triomphe paradoxal d'un art conçu désormais comme interactif – une nouvelle transfiguration du banal, car quoi de plus ordinaire en vérité qu'un *graffiti* raciste ?

On ne peut dès lors qu'être surpris du sérieux avec lequel ministre, acteurs institutionnels et artiste lui-même semblèrent bouleversés par le dégonflage de *Tree* suite à son installation parisienne place Vendôme en octobre 2014. Seul un tour de passe-passe rhétorique peut mettre sur le même plan l'agression physique de Paul McCarthy lui-même (qui eut lieu quelques jours avant) et ce dégonflage organisé (l'œuvre n'a pas été crevée, mais la soufflerie coupée et les sangles la retenant défaites). On ne peut investir l'espace public en délaissant le lieu institutionnel muséal d'une part, et demander le même respect que devant l'œuvre dont l'aura a été créée par l'espace muséal d'autre part. Chacun sembla étonné qu'en dehors de l'espace institutionnel où il est autorisé de « choquer le bourgeois » sans que celui-ci ne réplique (par exemple l'espace d'exposition de la Monnaie de Paris, où l'artiste présenta dans *Chocolate Factory* divers pères Noël tenant joyeusement des plugs sous le bras), le bourgeois se choque réellement et réplique. Au-delà du jugement que l'on peut porter sur *Tree*, quel étrange jeu que celui où le partenaire supposément interactif n'a pas le droit de jouer.

Au moment où l'art numérique se caractérise par une interaction effective avec les œuvres ou situations produites<sup>4</sup>, ce double-jeu d'une interactivité à sens unique ou sagement encadrée surprend. En toute rigueur, il ne s'agit plus d'un jeu ni d'une interaction, mais d'une œuvre, au sens le plus classique du terme, que l'on demande d'apprécier. Dans ses entretiens avec Daniel Charles<sup>5</sup>, Cage s'étonnait de voir Kapoor et Higgins construire leurs *happenings* comme des œuvres, soulignant la contradiction à vouloir d'un côté produire une performance, et de l'autre refuser toute forme d'imprévu. De la même manière, on peut s'étonner de voir un art contemporain si friand d'interactivité avec le public ne plus goûter la plaisanterie lorsque celui-ci se montre particulièrement inventif pour dégonfler une sculpture

1. MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

2. FOUCAULT, « La peinture de Manet » dans *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault : un regard*, Maryvonne Saison (dir.), Paris, Seuil, 2003, p. 44-47.

3. KANT, *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), *op. cit.*, p. 199-201.

4. DOMINIC McIVER LOPES, *A Philosophy of Computer Art*, Londres et New York, Routledge, 2010, p. 26-27.

5. JOHN CAGE, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 167.

en forme de *sex toy* géant. On pourra toujours dire que *Tree* pouvait être perçu à la fois comme un sapin de Noël, un *sex toy* ou quelque bouée non identifiée. Figuratif ou non, *Tree* s'abrite sous le parapluie de la représentation pour investir un espace public où le spectateur doit conserver son regard distancé. Les agents du dégonflage de *Tree* auraient-ils trop bien compris l'interaction artistique ?

L'hypothèse mérite d'être prise au sérieux, tant l'image numérique, l'habitude du partage et de l'interactivité permise par l'informatique et Internet nous ont fait sortir définitivement de l'*épistémè* de la représentation. Nous ne pensons plus que l'image doit être regardée à une distance qu'elle préconise, ni d'un lieu unique qu'elle inclut dans sa construction. Nous ne pensons plus que la simple formalité de l'image doive être prise au sérieux, et ne doive déclencher qu'un jeu perceptif et intellectuel dont tout intérêt pratique serait exclu. Nous ne pensons plus qu'une image doive être considérée comme la propriété immatérielle et intellectuelle d'un unique auteur sauf pour des raisons simplement économiques et commerciales, l'image ayant désormais le statut d'être toujours déjà partagée du fait de sa numérisation<sup>1</sup>. Par conséquent nous sommes arrivés au point où le public est enfin prêt à accepter l'idée d'un art investi dans la cité et ayant une fonction sociale et politique, un art désesthétisé et sans représentation. Tant que le modernisme s'appuyait encore sur l'*épistémè* de la représentation – le refus de la forme-objet minimaliste de Michael Fried<sup>2</sup> apparaissant à maints égards comme une défense de la possibilité d'observer un objet comme une simple représentation – il pouvait perpétuer l'exigence paradoxale des avant-gardes d'une extra-territorialité artistique *de jure*, quittant l'espace muséal pour un espace public où il devait mystérieusement acquérir une fonction pragmatique sans abandonner son statut d'exception. L'attitude du spectateur face à ce qu'il continuait de regarder comme une simple représentation – fût-elle non figurative – garantissait le respect patrimonial de l'objet.

Elle continue incontestablement de jouer son rôle auprès du public dit informé. Il n'en va pas de même de la partie du public qui, en l'occurrence, ne connaissait pas Paul McCarthy : habitués à *Youtube* et aux réseaux sociaux, des agents peu réceptifs à l'ambiguïté de la sculpture gonflable ont pris le jeu au sérieux, nouveaux amants brutaux d'un art qui s'est lui-même dévêtu de la représentation. La menace dont l'art est victime est sa propre progéniture, et son échec apparaît paradoxalement comme un triomphe que les acteurs institutionnels refusent de voir, quand le discours critique et philosophique semble depuis longtemps avoir divorcé du vieux concept esthétique de représentation.

Maud POURADIER

1. André GUNTHERT, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 102-108.

2. Michael FRIED, *La place du spectateur* (1967), Cl. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990.