

La démarche de Dada, si elle partage avec le courant né en Italie la même « utilité vitale d'oublier le passé », s'en différencie toutefois en insistant sur les « effets que les moyens de production ont sur l'art », sachant que ces moyens évoluent nécessairement avec le temps (p. 31-33). Ce matérialisme artistique esquisse effectivement une stratégie critique que l'on pourrait qualifier avec Maria Stavrinaki de « mimétique » (p. 22), dans la mesure où elle épouse la décadence de l'époque pour mieux la retourner. Nous retrouvons ainsi ce mouvement de retournement par lequel s'exprime une certaine gaieté dans l'horreur, une rédemption locale de la réalité qui survient là où s'affirment davantage des forces de réaction : l'armée, la bourgeoisie, la religion, etc. (comme en témoigne l'impressionnant tableau, aujourd'hui perdu, de George Grosz, *Deutschland, ein Wintermärchen*, cité p. 24). D'où, aussi, une tendance aux montages de toutes sortes à partir d'objets issus de la société industrielle, où les êtres deviennent des choses, et les choses des fétiches à l'existence éphémère. Un rapprochement supplémentaire peut ici être tenté avec les cubistes, mais là où ces derniers investissent sur un mode parfois formel les limites entre « la réalité et sa représentation », « l'objet et le signe », les dadaïstes adoptent une posture plus anthropologique qui préfère brouiller ce qui sépare « l'homme et son milieu », « l'art et la vie » (p. 54). Avec, toujours, cette double orientation visant à multiplier les affects, positifs ou négatifs, qui traversent le présent, et dans le même temps à tenter de « corriger discrètement les excès du capitalisme de l'intérieur » (p. 73).

Des pages particulièrement éclairantes reviennent par ailleurs sur l'entrée durable de la reproductibilité dans le champ de l'art, déplaçant les termes d'un débat que l'on saisit habituellement depuis le seul prisme d'une lecture benjaminienne. Maria Stavrinaki entre dans le détail du raisonnement sinueux de Dada et montre comment la reproduction mécanisée, loin d'entraîner une vision désenchantée de l'art, désacralise les pratiques artistiques, et par cette désacralisation favorise enfin le brouillage évoqué plus haut entre l'acte de création et les formes de vie. Les dadaïstes partageaient sans doute, comme le rappelle l'auteur, le principe d'identité que Panofsky entrevoyait à la fin des années

1920, avec le développement des techniques d'enregistrement, entre l'artiste et la machine. De même qu'ils devaient sans conteste acquiescer le corollaire qui en découle, à savoir non seulement la fin « de l'appréciation de l'art, mais la mort de l'art lui-même » (cité p. 47). Cependant, « contrairement à Panofsky, ils éprouvaient un plaisir infini dans [cette] mort d'une certaine espèce d'art : l'art humain construit sur la différence irréductible entre l'original et ses copies, entre monument et document » (*ibid.*, nous soulignons). Avec Dada, c'est le présent qui devient un monument – un monument sans aura, qu'il faut savoir sonder dans sa complexité et son potentiel d'émancipation, dans l'optique, aussi, d'en rendre sensible la « réserve d'utopies » (p. 48). L'importance de *Dada Presentism* se mesure finalement à la façon dont il nous propulse dans un régime d'identification de l'art qui nous demeure encore inconnu ; même si les œuvres sont là, et que l'histoire de Dada a commencé à s'écrire depuis longtemps, son héritage sans héritiers reste encore à découvrir, et cela diversement à chaque époque, présente et à venir.

Dork Zabunyan

Annie Claustres

Objets emblèmes, objets du don. Enjeux postmodernes de la culture matérielle, de 1964 à nos jours

Dijon, Les presses du réel, 2017, 360 p., 97 ill. NB, 28 €

Le livre d'Annie Claustres ne s'est pas donné comme objet les rapports entretenus par l'art et le design au cours du demi-siècle écoulé mais, plus spécifiquement, les œuvres qui, au gré de stratégies diverses, se livrent à une « fabrique de l'objet du quotidien ». En d'autres termes, le corpus étudié est constitué d'œuvres, le plus souvent de nature sculpturale, dont le référent est l'un de ces objets qui peuplent notre vie de tous les jours et constituent des éléments centraux de ce que l'on nomme la culture maté-

rielle. L'essai de Claustres se place d'emblée sous l'autorité du célèbre *Essai sur le don* de Marcel Mauss. L'anthropologue s'était appuyé sur l'analyse de certains types d'échanges « archaïques » afin de signaler l'intérêt qu'il y aurait à sortir de la stricte logique de l'*Homo œconomicus* pour envisager en profondeur le fonctionnement des échanges dans la société moderne. Souhaitant tirer parti de l'analyse de Mauss, l'auteur d'*Objets emblèmes, objets du don* place son étude de la fabrique de l'objet du quotidien dans une tension entre représentation de la marchandise et production d'un échange nouveau, non réductible à sa seule dimension marchande.

L'ouvrage distingue trois principales périodes – correspondant aux trois parties – dans l'activité de production d'œuvres d'après des objets du quotidien, dont il fait l'une des marques cardinales du postmodernisme. La première période, les dates sont fort précises, irait de 1964 à 1973 : Edward Kienholz, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Donald Judd, Scott Burton et Michelangelo Pistoletto en seraient les principaux acteurs. La deuxième se développerait de 1976 à 1987 : Memphis, Robert Gober, Jeff Koons, Allan McCollum, mais également Richard Artschwager, Tony Cragg, Katharina Fritsch et la Documenta 8 occupent alors l'historienne de l'art. La troisième commencerait en 1989, avec la chute du mur de Berlin, et ses héros, plus nombreux, sont Tobias Rehberger, Rachel Whiteread, Philippe Parreno, Franck Scurti, Simon Starling, Martin Boyce, Tom Sachs, Gavin Turk, Wiebke Siem, Mona Hatoum, Franz West, Joep van Lieshout et Fabrice Hyber.

La première partie de l'ouvrage, sous le titre de « Cultures de l'objet en confrontation », dont une version partielle avait déjà été publiée en 2007 dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*¹, s'attache à analyser diverses tentatives de traitement de l'objet du quotidien au cours des années 1960. Dans le commerce entre art et objet, l'esthétique de l'assemblage pratiquée notamment par Kienholz, dès la fin des années 1950, serait séminale : l'auteur y voit une critique vigoureuse du Good Design et de ses ambitions fonctionnalistes. Célébrées par le MoMA entre 1950 et 1955, avec la création du programme « Good Design », la *Chaise Longue* de Charles et Ray Eames, la *Diamond Chair* de Harry

Bertoia ou encore la *Womb Chair* de Eero Saarinen devinrent ainsi, selon Claustres, la cible non seulement de Kienholz en Californie mais également, sur la côte Est, de Warhol. Les *Boxes*, parmi lesquelles les fameuses *Brillo*, présentées en 1964 à la Stable Gallery à New York, auraient donc elles aussi pour ambition de condamner le Good Design et les préceptes de standardisation sur lesquels il s'appuie. On peut se demander si Claustres n'essentialise pas la dimension objectale des dites boîtes, leur réservant ainsi une intention et une signification spécifiques, qu'elles n'ont peut-être pas au regard du reste de la production de l'artiste, et des peintures notamment. L'attrait dont elles témoignent pour la culture de masse peut-il se nuancer en dénonciation de la standardisation uniquement parce que ces boîtes ont été fabriquées par l'artiste et ne sont donc pas des readymades ? Des développements intéressants sur les premières publications de Robert Venturi et de Susan Sontag éclairent les débats sur les interactions entre culture populaire et culture savante alors même que le pop art s'impose comme la tendance dominante de l'époque.

Les pages consacrées dans ce chapitre à Donald Judd comptent parmi les moins convaincantes de l'ouvrage. Claustres nous indique que, alors qu'il cherche à placer son art à distance de la culture de masse, Judd n'y parvient pourtant pas totalement car, comme l'avait noté Barbara Rose en son temps, ses sculptures ressemblent au design Shaker, et bien sûr, comme chacun le sait, au mobilier moderniste qu'il admire. Il finira d'ailleurs, en 1985, par commercialiser ses meubles, tout en se gardant bien de les confondre avec ses sculptures. Que Judd partage avec Artschwager, Oldenburg et Warhol « une même critique de la standardisation à l'œuvre dans le domaine du mobilier, de la norme du goût fonctionnaliste », l'affirmation, que fort peu d'éléments viennent étayer dans le discours de l'historienne, n'est assurément pas de nature à spécifier la position minimaliste au regard de la problématique considérée. Le chapitre suivant vaut par l'évocation d'une figure un peu oubliée de l'époque, Scott Burton, dont les performances comme *Furniture Landscape*, (1970) et *Pastoral Chair Tableau* (1971-1974) mobilisent des chaises trouvées ici ou là. Quelle valeur précise

l'auteure confère au mobilier de Burton au regard de la problématique qui l'occupe? La réponse demeure obscure. Enfin la section se clôt par l'analyse de l'importante exposition de 1972 du MoMA «Italy : The New Domestic Landscape», qui entérine la défaite du fonctionnalisme dans le design italien du moment. Les *Oggetti in meno* de Pistoletto, «réfractaires à toute fonctionnalité identifiée» (p. 87), confirment à leur manière la tendance. En d'autres termes, selon Claustres, la présence significative des objets du quotidien comme référents de la sculpture des années 1960 signale tout à la fois une remise en cause de la frontière entre le *high* et le *low*, entre les Beaux-Arts et la culture matérielle, ainsi qu'une critique généralisée du fonctionnalisme et de la standardisation.

La deuxième section, intitulée «L'objet emblème», est consacrée au symptôme que constitue le recours massif à la fabrique de l'objet dans l'art des années 1980 : façon d'avérer le primat de la reproduction sur la production et l'impossible autonomie de l'œuvre d'art à l'égard des produits de la société de consommation. Les premières pages de cette seconde section rappellent l'importance du design de Memphis dans la célébration du «mauvais goût», du kitsch et du rejet du récit moderniste. C'est ensuite la tendance simulationniste qui occupe l'auteur. Pour la traiter, celle-ci évoque fort opportunément plusieurs expositions ayant marqué l'année 1986, et leur réception critique : «Damaged Goods : Desire and Economy of the Object», «A Brokerage of Desire», «Endgame : Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture», «Art and Its Double : A New York Perspective», qui vont consacrer les travaux de Koons, de Haim Steinbach ou de McCollum. Dans le mouvement de sécularisation de l'œuvre d'art qu'accompagne la pratique d'une sculpture comme fabrique de l'objet, la figure de Gober est privilégiée par Claustres. Elle est effectivement celle qui correspond le mieux à l'objet qu'elle s'est assignée : les urinoirs, lavabos et autres meubles sont d'authentiques sculptures, ayant rompu tout commerce avec l'utilité et investis d'une lourde charge affective qui les met à distance de la *commodity sculpture*. C'est avec le commentaire réservé à McCollum que réapparaît le thème du don. Il pointe de fort pertinente façon que la production de masse n'est pas considérée par

McCollum comme «une entité négative mais comme un moyen pour mettre en œuvre la générosité et le partage» (p. 144). Cette œuvre porte en elle une dimension sociale, presque humaniste, qui défendrait le travail ouvrier, la main du travailleur dans le monde industriel, jusqu'à donner à ces objets une charge affective. L'angle choisi par l'historienne ne va pas sans difficultés s'agissant de l'art des années 1980 : vouloir ne considérer que la fabrique de l'objet revient à laisser de côté les œuvres, nombreuses et majeures, qui ont fait un sort au readymade durant cette époque. Des artistes comme Steinbach, John Armleder ou Bertrand Lavier ne sont pas réellement envisagés car non fabricateurs. Or le simulationnisme ne marque-t-il pas un moment de l'histoire où ce genre de différence perd précisément sa pertinence?

Après le volet américain, la scène européenne. Les sculptures de Tony Cragg et de Katharina Fritsch convoquant l'objet du quotidien sont analysées comme des «ex-voto profanes [...] voués à conjurer les sortilèges du capitalisme» (p. 164), refusant toute stratégie simulationniste, à l'inverse des artistes américains commentés dans les pages précédentes. L'auteur s'intéresse ensuite à la tentative de la Documenta 8 (1987), et de son commissaire Manfred Schneckenburger, pour établir des interactions entre art, design et architecture. Comme prisonnière de son objet d'étude, Claustres reproche notamment à cette manifestation l'absence de différenciation entre «les artistes engagés dans une pratique du readymade et les plasticiens attachés à la fabrique de l'objet» (p. 183). Cette seconde partie se conclut sur une réflexion quant au sens profond des échanges entre art et design : victoire du designer comme figure emblématique du monde consumériste ou déconstruction de cette figure par l'artiste?

La troisième et dernière section du livre intitulée «L'art dans le champ élargi de la culture» identifie, on l'a dit, l'année 1989 et la chute du mur de Berlin comme un moment charnière dans la pratique artistique et le rapport des artistes au design. L'œuvre de Tobias Rehberger est ici à juste titre convoquée. Dès ses débuts, Rehberger s'est en effet plu à endosser les habits du designer. Chaises, bibliothèques, lampes ou vases peuplent la production de l'allemand. Toutefois, Claustres tend à réduire l'intérêt

de la relation entretenue par Rehberger avec le design à sa dimension biographique, négligeant le caractère logique de celle-ci au moment où, sous la dénomination d'« esthétique relationnelle », se manifeste le désir des artistes de créer des dispositifs de sociabilité pour le public. Dans cette partie terminale, l'ouvrage de Claustres vire quelque peu au catalogue : les analyses d'œuvres se succèdent (trop) rapidement sans qu'un fil directeur se dégage. La liste des artistes envisagés accuse son arbitraire. Il faudra attendre les ultimes pages consacrées à Van Lieshout et à Hyber pour que le récit de la fabrique de l'objet retrouve sa logique : celle du don et de la contestation des normes du commerce, dont les POF (*Prototypes d'objets en fonctionnement*) du second pourraient constituer l'emblème.

Au moment de conclure, il faut souligner que cet ouvrage, ambitieux par son objet, aurait gagné à être

édité. Cela aurait évité les nombreuses coquilles, parfois même dans les noms des artistes, et certaines maladresses d'expression qui finissent par gêner la lecture. Peut-être est-ce la raison pour laquelle cet essai peine à emporter l'adhésion. S'il est peu contestable que le rapport de l'œuvre d'art à l'objet quotidien est l'une des données essentielles de l'ère postmoderne, l'angle de la fabrique de l'objet quotidien est-il le plus approprié pour en rendre compte dans sa spécificité ? On était prêt en ouvrant le volume à en accepter l'hypothèse ; on en doute un peu, une fois celui-ci refermé.

Marjolaine Lévy

Note

1. Annie Claustres, « La reproduction de l'objet au temps des masses. New York City, 1963-1966 », *Les Cahiers du Mnam*, n° 99, printemps 2007, p. 62-81.