

## Introduction

Pas plus marchandise que babioles ou gadgets exclusivement voués à célébrer la société de consommation du capitalisme avancé, les objets du quotidien continuent de nos jours à favoriser la circulation des échanges culturels, ce qui les affranchit d'une appartenance trop étroite au régime du fonctionnalisme et les libère du poids d'un fétichisme outrancier. Ils se portent ainsi garants du maintien du don auquel l'anthropologie et la sociologie accordent une attention première en tant que fondement du lien social, et questionnent sur un mode critique les présupposés du marxisme qui légitimaient leur valeur en fonction de la productivité du travail nécessaire à leur réalisation. Les objets du quotidien se révèlent aussi les témoins d'un moment spécifique de nos sociétés contemporaines qui s'apparente à un phénomène de mutation des normes de goût et dessine une nouvelle cartographie de la création artistique des années 1950 à nos jours. La culture matérielle demande en ce sens une prise en compte approfondie, et limiter à la simple curiosité le regard sur ses artefacts ou les considérer comme de banales choses plus ou moins interchangeable et d'un intérêt limité, c'est se priver de saisir les multiples relations qui nous lient à eux, à travers l'histoire, la mémoire, les affects, les rites, les gestes, les techniques, les cultes, les comportements, l'esthétique, les technologies innovantes, les modes de vie. Lutter contre l'hégémonie de l'approche économiste privilégiant la conception utilitariste des rapports sociaux représente l'enjeu premier des tenants du MAUSS (Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales), actif depuis le tout début des années 1980, qui s'inscrit dans la droite ligne des recherches de Marcel Mauss en défendant tout particulièrement sa théorie du don<sup>1</sup>. Le sociologue Alain Caillé en est l'un des fondateurs et représentants majeurs, auquel il faut entre autres associer l'anthropologue Gérard Berthoud, mais aussi les économistes Ahmet Insel et Serge Latouche. Dès 1924, Mauss démontrait en effet dans son texte *Essai sur le don*<sup>2</sup> combien la dimension symbolique se révélait toujours prégnante dans nos sociétés postindustrielles. Si l'étude des sociétés archaïques, dont il fournit une documentation remarquable à partir des recherches des ethnologues Franz Boas et Bronislaw Malinowski, lui permet l'observation de ce phénomène, il faut noter combien il sut étendre dans sa conclusion cette réflexion

1. Voir <http://www.revuedumauss.com>

2. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, repris dans *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1993.

aux sociétés contemporaines. Donner, recevoir, rendre, représentent les trois instances du don garantissant la distribution des biens, et l'on sait combien le potlatch, versant sacrificiel, voire violent, du don, retint l'attention de Mauss. Ce texte *Essai sur le don* demeure encore aujourd'hui une référence incontournable à bien des égards, au-delà de la défense du MAUSS, et sa conception de l'échange a fait l'objet de nombreuses autres lectures. Ainsi, dans *La Part maudite* (1949), Georges Bataille se confronte-t-il à ce dernier, pour privilégier le potlatch et sa démesure, développant une conception qui se veut subversive d'une théorie marchande de l'économie. Claude Lévi-Strauss voit dans l'essai de Mauss les prémices du structuralisme<sup>3</sup>, dans une approche critique du marxisme, en ce que le don comme paradigme permettrait d'appréhender « le fait social total<sup>4</sup> » dans toute sa dimension. Fort de ce point de vue, l'anthropologue se montrait cependant opposé à la conception animiste de Mauss dans laquelle il voyait une butée analytique non dépassée. Ce dernier adhérait en effet au principe indigène du *hau* qui voit dans les choses un esprit obligeant celui qui reçoit à rendre. Maurice Godelier adoptera la même réserve dans son ouvrage *L'Énigme du don*<sup>5</sup>, où il rend hommage à Mauss, tout en déconstruisant certains de ses présupposés théoriques. Son apport à une compréhension élargie de la pratique du don réside dans la notion d'objet sacré. Il s'agit d'objet que l'on ne peut pas donner, que l'on garde, des objets immuables comme autant d'entités fixes, « soustraites (provisoirement mais durablement) aux échanges de dons ou aux échanges marchands<sup>6</sup> ». Là résident leur pouvoir et leur charge symbolique. Caillé défend une conception du don appréhendé comme paradigme<sup>7</sup>, à travers laquelle il cherche à s'affranchir des approches renouant avec le religieux ou la morale<sup>8</sup>, en développant une théorie générale du don qui revendique la dimension symbolique inhérente aux alliances. En ce sens, la notion de sacré lui semble une faille dans l'étude de Godelier, alors qu'il récuse également la quête du don pur prônée par Jacques Derrida<sup>9</sup>. Ces points de vue lui semblent relever de la sublimation qui ne saurait proposer un mode de pensée pertinent des fondements de l'ordre social. Il défend un régime du don, modeste, mais non moins ambitieux, qui restitue aux

3. Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, op. cit., p. IX-LII.

4. Ibidem, p. XXIV.

5. Maurice Godelier, *L'Énigme du don* (1996), Paris, Flammarion, coll. Champs, 2008.

6. Ibidem, p. 16.

7. Alain Caillé, *Anthropologie du don. Le tiers paradigme* [2000], Paris, La Découverte, 2007.

8. Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement, Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres* [1994], Paris, La Découverte, 2005 (nouv. éd. augmentée), p. 7-14. Voir aussi Alain Caillé, *Anthropologie du don*, op. cit., p. 184-191.

9. Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.

hommes une action spontanée, ouverte à l'échange, mais non dénuée d'intérêt pour autant<sup>10</sup>.

Tous ces auteurs, dont les écrits traversent le XX<sup>e</sup> siècle, rejoignent également Mauss en ce qu'ils notent combien la question de la circulation des échanges inhérente au don demeure importante, sensible, active, dans nos sociétés contemporaines afin de contrebalancer la logique des échanges marchands corrélative au capitalisme avancé. Mauss notait à juste titre : « Ce sont nos sociétés d'Occident qui ont très récemment fait de l'homme un "animal économique". Mais nous ne sommes pas encore tous des êtres de ce genre<sup>11</sup>. » Cette remarque est toujours d'actualité, et bat en brèche une supposée hégémonie du modèle économiste où tout serait transformé en marchandise sur un mode uniforme. Prendre en compte le paradigme du don à sa juste mesure, c'est restituer à la dimension symbolique sa pleine existence et observer une instance dans les échanges qui remodèle la circulation des valeurs. Il en résulte ainsi peu à peu une nouvelle cartographie des hiérarchies culturelles et sociales. Une telle approche entre en résonance avec le champ de la culture matérielle qui s'attache à des artefacts de la vie quotidienne dont le rôle dans la circulation des échanges est indéniable. Délaissant les approches strictement fonctionnalistes, techniques ou muséographiques, cette discipline entend aujourd'hui focaliser son attention sur les relations entre l'homme et ces objets du quotidien afin d'observer leur rôle dans la construction des sociétés, loin également des ornières attenantes aux études focalisant sur la stricte consommation<sup>12</sup>.

C'est en regardant quelques objets mous de Claes Oldenburg, ici un ventilateur, là un presse-agrumes, ou encore les lavabos en plâtre dénués de robinetterie de Robert Gober et les éléments de mobilier démantelés de Martin Boyce, mais aussi en faisant l'expérience des sofas inconfortables de Franz West ou des prototypes d'objets en fonctionnement de Fabrice Hyber, qui questionnent tous sur un mode décalé et réjouissant le statut de la culture matérielle et un utilitarisme formaté, que la question du don comme paradigme a plus particulièrement retenu mon attention au regard de tout un pan de la création artistique contemporaine dont je ne mentionne ici que quelques exemples. De telles œuvres donnent en effet à voir les transactions, les interactions, les transformations du tissu culturel et social, ce

10. Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement*, op. cit., p. 273-283.

11. Marcel Mauss, op. cit., p. 271.

12. Voir sur cette question Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, *La Culture matérielle*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2005. Voir aussi Thomas J. Schlereth, « Material Culture or Material Life: Discipline or Field? Theory or Method? », dans Gérald L. Pocius (éd.), *Living in a Material World. Canadian and American Approaches to Material Culture*, St. John's, ISER, 1991, p. 231-240.

que souvent occultent nos sociétés marchandes, et témoignent ainsi d'une circulation des échanges attenante aux théories du don. Leur champ d'action ne concerne pas seulement l'esthétique, alors que leur dimension symbolique inhérente à l'acte créateur renforce le questionnement sur leur affiliation aux objets du don. Ainsi, en intitulant une série de ses œuvres *Soft Sculptures*, Oldenburg les situe du côté des beaux-arts en pointant un médium jugé classique dans les années 1960, alors que le matériau utilisé pour la fabrication de l'objet, en l'occurrence ici le vinyle, déplace les valeurs culturelles du côté de l'ordinaire et du banal, et que la forme molle met à mal le fonctionnalisme qui sévit dans ces années-là dans la sphère de la vie quotidienne. Il en résulte des interactions entre plusieurs valeurs culturelles, ce qui favorise une circulation des échanges dans le champ élargi de la culture matérielle. Le matériau englobant l'œuvre, le vinyle, donc, se voit ainsi rehaussé en termes de jugement de goût, d'autant que son adoption par différentes classes sociales le situe alors dans le champ de la culture de masse, et le médium traditionnel, la sculpture, donc, voit son prestige subir un affaissement, ce qui permet également au spectateur d'appréhender l'objet du quotidien selon des modalités autres que celles de l'utilitaire, du fonctionnalisme attaché à un certain design, et de déplacer ainsi le champ de son expérience. Le choix de la *fabrique* de l'objet par Oldenburg se révèle indispensable à cette circulation des valeurs, ce que ne permettrait pas une pratique du *readymade*, ou encore une pratique de l'assemblage relevant de seuls matériaux de récupération. C'est en effet la multiplicité des valeurs culturelles au sein d'une même entité, tout à la fois du côté du *high art* et du *low art*, qui permet leur circulation et les échanges en résultant, d'où un questionnement de ces œuvres en tant qu'objets du don. L'on pourrait multiplier les exemples d'une telle attitude artistique, en se souvenant aussi des œuvres de Jeff Koons qui déclinent dès les années 1980 un choix significatif de matériaux – bronze, porcelaine, acier, bois peint –, en autant d'icônes populaires désincarnées, objets décoratifs kitsch, jouets miroitants à l'excès, objets de piété sans culte, mais aussi, d'une tout autre manière, des œuvres de Rachel Whiteread qui, elles, favorisent une juste confrontation entre le temps mnésique de la tradition du moulage en plâtre, et les contingences politiques d'une sphère domestique ouvrière vouée à la disparition pendant les années Thatcher.

Il est patent qu'un bouleversement culturel s'opère dans les années 1960 à l'échelle internationale, ce dont les objets du quotidien se révèlent les témoins, mais aussi les vecteurs. L'apparition d'une contre-culture, d'une culture contestataire, mais aussi d'une sous-culture et d'une culture vernaculaire modifie en effet la cartographie de la création artistique par le jeu des forces en présence. Ce phénomène de mutation historique va se déployer jusqu'à nos jours. Un bouleversement des normes de goût accompagne cette expansion culturelle, ce qui va circonscrire une nouvelle cartographie

détachée des anciens clivages — *high art/low art*, culture savante/culture populaire —, envisagés dans leur affiliation à une classe sociale donnée, et révéler les changements de rapports hiérarchiques en résultant. Les travaux de Michel de Certeau rassemblés dans *La Culture au pluriel*<sup>13</sup> (1974), mais aussi ceux de Pierre Bourdieu dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*<sup>14</sup> (1979), sont fondamentaux pour tenter de circonscrire les champs de lutte en présence et les passages d'un territoire à un autre sur le mode de la conquête ou de l'absorption subie. Mais afin de ne pas créer de faux amalgame, il faut ici préciser que Bourdieu se montre critique envers les théories du don. En effet, si le sociologue reconnaît la notion de réciprocité comme importante pour le lien social, il voit dans de telles approches la création d'une relation de dépendance, qui reconduirait un rapport de domination. Francis Haskell a par ailleurs magistralement démontré combien les normes de goût représentent une donnée fondamentale de l'histoire de l'art<sup>15</sup>. Elles jouent en effet un rôle de vecteur de transformation, voire de passeur, favorisant des changements de perception esthétique qui sont difficilement saisissables dans l'ordre du visible. Leur étude renforce la connaissance des mouvements sous-jacents et fugaces qui orchestrent les luttes de pouvoir pour l'hégémonie culturelle. Il ne faut par ailleurs pas oublier que les prémices de cette nouvelle relation entre culture savante et culture vernaculaire voient le jour en France au XIX<sup>e</sup> siècle alors que certains artistes se posent la question de la fonction sociale de l'œuvre d'art aux temps des révolutions de 1830 et de 1848. L'historien d'art anglais Timothy James Clark a ainsi noté comment et pourquoi Eugène Delacroix « reprend les formes des images populaires de la barricade dont les artistes-graveurs inondaient le marché<sup>16</sup> », alors que Gustave Courbet, Honoré Daumier et Édouard Manet adoptent cette même attitude. C'est par ailleurs déjà l'objet d'étude de l'historien d'art américain Meyer Schapiro dans un article consacré à Courbet paru en 1940-1941<sup>17</sup>. Certes, il ne s'agit encore que de germes mais la porosité des frontières est déjà effective et le phénomène de démocratisation de l'œuvre d'art s'amorce alors. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup>

13. Michel de Certeau, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1993.

14. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

15. Voir à ce sujet Francis Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art* [1976], trad. de l'anglais par R. Fohr, Paris, Flammarion, 1986, et Francis Haskell, *De l'art et du goût. Jadis et naguère* [1987], trad. de l'anglais par J. Chavy, Paris, Gallimard, 1989.

16. Timothy J. Clark, « La peinture des barricades », dans *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* [1982], trad. de l'anglais par Carole Iacovella, Villeurbanne, Art Edition, 1992, p. 30.

17. Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté » [1940-1941], dans *Style, Artiste et Société*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1982, p. 273-328.

siècle et le déploiement culturel des années 1960 pour en apprécier la densité et le foisonnement dignes d'un rhizome, dont la période actuelle représente le point d'acmé. Clark soulignait déjà dans ses écrits le caractère ambigu d'un tel processus historique.

Il me semble patent qu'un corpus d'œuvres corrélatif à la fabrique de l'objet du quotidien dans le champ élargi de la culture matérielle se veut l'emblème d'un tel phénomène de mutation. Il n'est en effet pas anodin de noter le conséquent déploiement des œuvres d'art attachées à l'objet du quotidien dès les années 1950, alors qu'en parallèle le design rencontre son phénomène d'autonomisation en se détachant peu à peu de la sphère de l'architecture, ce qui lui permet de s'affirmer comme création artistique à part entière sans jamais cependant renoncer à la valeur d'usage. Trois vagues successives structurent le déploiement de ce corpus. Les artistes américains Andy Warhol, Oldenburg et Richard Artschwager en sont les pères fondateurs dans les années 1960, alors que le phénomène voit son expansion dans les années 1980 à l'échelle internationale, pour trouver son apogée dans les années 1990. Je ne privilégierai pas l'exhaustivité du corpus dans cet essai, préférant retenir les œuvres à même de mettre au jour un récit précis de cette mutation, tout en m'attachant néanmoins à la valeur représentative de ce corpus d'œuvres en termes de spécificité des échanges culturels et de l'anti-utilitarisme, afin de les envisager comme autant d'objets du don potentiels. Une vingtaine d'artistes représentent ce corpus<sup>18</sup>. Certains sont des classiques (Warhol, Oldenburg), d'autres bénéficient aujourd'hui d'une reconnaissance importante à l'échelle internationale (Koons, Gober, Tony Cragg, Tobias Rehberger, Hyber), certains voient leur réception demeurer plus discrète (Scott Burton, Wiebke Siem), et d'autres plus jeunes ont ouvert des perspectives intéressantes (Boyce, Simon Starling, Gavin Turk). Il faut par ailleurs noter que la terminologie *sculpture d'objets* est limitative pour aborder ce corpus, pour ne pas dire souvent erronée. Si certains artistes s'y réfèrent, ce n'est que pour mieux en questionner la validité, la mettre à mal, la dévitaliser de ces présupposés et surtout, la dépasser. À cet égard, il apparaît signifiant que ce corpus, déterminé par un processus artistique spécifique – la fabrique de l'objet – et une appréhension de la culture matérielle

18. Il s'agit d'Andy Warhol, Claes Oldenburg, Richard Artschwager, Scott Burton, Donald Judd, Jeff Koons, Allan McCollum, Robert Gober, Tom Sachs (pour les États-Unis), et de Tony Cragg, Katharina Fritsch, Tobias Rehberger, Rachel Whiteread, Philippe Parreno, Franck Scurti, Simon Starling, Martin Boyce, Gavin Turk, Wiebke Siem, Mona Hatoum, Franz West, Atelier van Lieshout, Fabrice Hyber (pour l'Europe).

19. Voir à ce sujet: Judith Collins, *Sculpture Today*, Londres, Phaidon, 2007 ; Thierry Dufrêne et Paul-Louis Rinuy (dir.), *De la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000 ; Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977],

vouée à déplacer les champs de l'expérience ordinaire, n'a pas bénéficié d'une étude à part entière dans les ouvrages de référence portant sur la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. On le comprend d'autant mieux que le concept de dématérialisation de l'œuvre d'art promue dès 1968 par Lucy Lippard<sup>20</sup> remportait tous les suffrages au moment de son émergence, ce qui mettait hors-jeu une pratique revendiquée de la fabrique. Quant aux expositions et essais portant sur la question des relations entre création artistique et objet du quotidien, ils demeurent encore aujourd'hui généralistes, englobant toutes les pratiques artistiques concernées sans plus de distinction, et brandissant la bannière des liens entre art et réel comme problématique signifiante, ou celle jugée désormais obsolète d'un isme de l'histoire de l'art<sup>21</sup>. Les années 1990 ont vu le déploiement de publications et d'expositions consacrées à la thématique « art et design » dont le style fourre-tout séduit autant qu'il déconcerte<sup>22</sup>, et catalogue trop rapidement tout un pan de la création contemporaine, ce qui masque les véritables enjeux sociaux, esthétiques et politiques des œuvres engagées dans une appréhension

trad. de l'anglais par C. Brunet, Paris, Macula, 1997 ; cat. Margit Rowell (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, musée national d'Art moderne/Éd. du Centre Pompidou, Paris, 1986 ; Richard J. Williams, *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965-70*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000 ; Alain Monvoisin, *Dictionnaire de la sculpture moderne et contemporaine*, Paris, Éd. du Regard, 2008.

20. Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [New York, 1973], Berkeley, University of California Press. La première mention du concept de dématérialisation apparaît dans un article de Lippard paru dans *Art International* en février 1968.

21. Voir à ce sujet, entre autres exemples, les catalogues d'exposition et ouvrages suivants: Ellen H. Johnson, *Modern Art and the Object. A Century of Changing Attitudes*, Hagerstown/Harper & Row, New York/San Francisco/Londres, 1976 ; cat. *Objects and Sculptures*, Institute of Contemporary Art, Londres, 1981 ; cat. *Truc et Troc. Leçons de chose*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris, ARC, Paris, 1983 ; Franzke Andreas, *Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts*, Dumont, Cologne, 1982 ; (ouvrage collectif), *L'Objet et l'art contemporain*, Transversalités 1, CAPC musée d'Art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1990 ; *L'Art et l'objet, Artstudio*, n° 19, hiver 1990 ; cat. *Objects in the Ideal Home (The Legacy of Pop Art)*, Serpentine Gallery, Londres, 1991 ; cat. *L'Objet dans l'art du XX<sup>e</sup>. L'ivresse du réel*, Carré d'Art, musée d'art contemporain, Nîmes, 1993 ; cat. *AURA. The Reality of the Artwork between Autonomy, Reproduction and Context, Wiener Secession*, Vienne, 1994/12 ; cat. *Objects of Desire. The Modern Still Life*, Museum of Modern Art, New York, 1997 ; cat. *Modern Starts. People, Places, Things*, Museum of Modern Art, New York, 1999-2000 ; cat. *Le Surréalisme et l'objet*, musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, Paris, 2013-2014.

22. Voir, entre autres exemples, le dossier spécial « Art et Design. Les liaisons dangereuses » consacré à la création de la Cité du design à Saint-Étienne dans *Beaux-Arts Magazine*, n° 267, septembre 2006. Voir aussi le catalogue de l'exposition « Il Modo Italiano. Italian Design and Avant-Garde in the 20th Century », Giampiero Bosoni (dir.), Montreal, Museum of Fine Arts, 2006. Mais il faut accorder une attention toute particulière au catalogue *Design Art. Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, Barbara Bolemink, Joseph Cunningham (dirs), Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, 2004.

critique de la culture matérielle. Le design représente pour les artistes plasticiens du corpus ici convoqué, au mieux une référence, souvent un *matériau*, mais jamais une fin artistique car ils récusent tous l'appellation designers pour évoquer leur pratique<sup>23</sup>. Pourtant, leur intérêt et leur connaissance du design sont patents, et la création artistique relevant des arts plastiques instaure un intéressant dialogue avec la création artistique relevant du design au vu de son autonomie et de sa pleine reconnaissance qui s'affirme plus particulièrement dans les années 1950. Ces deux visages de la création vont l'amble, se jaugent mutuellement, entrent en résonance aussi, voire en concurrence. Au cas par cas, c'est la relation spécifique que chacun des artistes plasticiens établit avec le design qui structure l'approche épistémologique. Il en résulte que ce corpus doit être circonscrit dans une histoire élargie de l'objet intégrant tout autant l'histoire de l'art que l'histoire du design, et que seul le champ de la culture matérielle peut englober. Il s'inscrit ainsi aux limites de territoires déjà balisés.

Dans les années 1960, l'objet du quotidien voit également son déploiement dans la sphère domestique, mais aussi dans celles des entreprises et des institutions publiques, dans le but d'améliorer la qualité de vie de tout un chacun. Il est alors souvent considéré comme un symbole de la culture de masse, et ce à l'échelle internationale<sup>24</sup>. C'est aussi le temps du fonctionnalisme et d'une productivité en expansion, ce qui alimente le culte de la société de consommation. Dans la mesure où la circulation des valeurs culturelles a souvent été étudiée jusqu'alors via le filtre de la culture de masse, les relations entre art et objet du quotidien se sont vues assimilées à ce point de vue. Le considérable potentiel d'absorption de la culture de masse diluerait les entités et favoriserait une porosité des frontières entre différentes instances. Celle-ci pénètre ainsi la culture savante, mais il faut noter que le processus inverse fonctionne également : la culture de masse prend l'apparence de la culture savante. Si les tenants de l'École de Francfort ont abordé les relations entre art et culture de masse par son versant négatif, voire nihiliste, il s'agit désormais de les étudier selon un point de vue historique afin de mieux comprendre leurs enjeux dans nos sociétés contemporaines et revisiter de telles approches. Formulés dans les années 1920-1930, le vocable « culture de masse » suit le phénomène de son émergence qui se

23. Pour cet essai, j'ai accordé une place importante à la constitution d'archives orales inédites sur le mode de l'entretien d'artistes, lesquelles constitueront un matériau important sur lequel j'appuierai mes analyses.

24. Voir à ce sujet Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962. Voir aussi à ce sujet pour la France, Jean-Pierre Rioux et de Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le vingtième siècle* (1998), et pour la Grande-Bretagne, Bertrand Lemonnier, *Médias et culture de masse en Grande-Bretagne depuis 1945*, 1999.

situé du point de vue historique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. La prise en compte, du point de vue historique et théorique, de la culture de masse se cristallise aux États-Unis vers la fin de la Seconde Guerre mondiale et se diffuse rapidement en Europe. C'est au demeurant pendant la guerre, lors de leur exil américain, que Max Horkheimer et Theodor W. Adorno ont écrit leur célèbre texte sur la mystification des masses<sup>26</sup>, qui paraîtra ensuite en 1947 à Amsterdam. Ils dénoncent l'industrie culturelle, identifiée comme industrie des loisirs, dont les conséquences sur la fonction sociale de l'art ne pourraient être que néfastes. Quant à l'expansion culturelle qui s'opère dans les années 1960, elle est également considérée comme une menace par les suiveurs de la théorie critique, Jürgen Habermas et Herbert Marcuse<sup>27</sup>. Ce point de vue semble aujourd'hui daté, non opératoire, et il convient de s'interroger sur le statut et la place de la création artistique au regard du processus complexe de transformation du tissu culturel et social qui caractérise nos sociétés contemporaines, des années 1960 au temps présent, en adoptant une approche différente.

Ces relations entre art, culture de masse et industrie culturelle ont entre autres été étudiées par les théoriciens de l'art américains Hal Foster, Andreas Huyssen et Fredric Jameson dont les essais représentent des contributions majeures à la mise au jour de ce phénomène historique<sup>28</sup>. Ils font de ce bouleversement culturel l'enjeu du postmodernisme. En conséquence, le corpus d'œuvres corrélatif à la fabrique de l'objet du quotidien permet d'aborder nombre de facettes de ce phénomène complexe, ouvre de nouvelles perspectives et se révèle l'emblème de ce phénomène de mutation. Il convient d'en démontrer le double rôle de témoin et de vecteur. C'est l'une des ambitions de cet essai. Si d'aucuns récusent aujourd'hui le

25. Sur ces questions, voir Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), coll. Le Noeud Gordien, 2006. Et voir plus particulièrement les textes parus dans cet ouvrage de Pascal Durand, « De la "littérature industrielle" au "poème populaire moderne". Filtrages médiatiques et littéraires de la "culture de masse" au XX<sup>e</sup> siècle », p. 23-36, et de Jean-Yves Mollier, « L'émergence de la culture de masse dans le monde », p. 65-80.

26. Voir le chapitre fondamental à cet égard « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz, Paris, Gallimard, p. 129-176. Cet article a été écrit pendant la guerre et parut à Amsterdam, aux éditions germanophones Querido, en 1947.

27. Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* [1964], trad. de l'anglais par Monique Wittig, Paris, Minuit, 1968.

28. Voir à ce sujet Hal Foster (éd.), *Postmodern Culture (The Anti-Aesthetic)* [1983], Londres, Pluto Press, 1985 ; Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington*, Indiana University Press, 1986 ; Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. de l'anglais par F. Nevroly, Paris, Éd. des Beaux-Arts de Paris, 2007.

postmodernisme comme changement de paradigme, d'autres commencent à en dresser un premier bilan<sup>29</sup>. Il ne s'agira pas dans cet essai d'en défendre la cause, et pas davantage d'y adhérer. Il n'en demeure pas moins que le terme charrie une généalogie théorique et historique que l'on ne peut pas ignorer et dont il convient d'analyser aujourd'hui les tenants et les aboutissants. Le même terme condense en effet plusieurs courants à bien différencier. Constitué de plusieurs instances, le postmodernisme ne peut être embrassé que selon un point de vue kaléidoscopique et témoigne en cela du triomphe du pluralisme sur le dualisme. Le postmodernisme affilié aux enjeux de la culture de masse représente l'une des facettes de ce phénomène. On connaît aussi le courant jugé conservateur, défendu, entre autres, par la critique d'art italien Achille Bonito Oliva. Il faut encore mentionner le postmodernisme valant pour modernisme critique prôné, entre autres, par Rosalind Krauss, qui représente une autre instance de ce kaléidoscope. Il tend à perpétuer une approche autonome de l'histoire de l'art en occultant toute perspective sociale et politique, voire toute historicité des œuvres. Cette prise de position explique en partie le manque d'études spécifiques concernant la fabrique de l'objet du quotidien dans une histoire de la sculpture moderne<sup>30</sup>. On sait aussi combien le modernisme greenbergien s'est toujours montré hostile à la culture de masse par « peur de la contamination ». Le passage du modernisme au postmodernisme ne peut cependant être appréhendé comme rupture radicale. C'est ce que démontre de manière très convaincante Huyssen dans son ouvrage *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, où il privilégie l'observation des champs de transformation<sup>31</sup>. Dans cette perspective, le corpus de la fabrique de l'objet du quotidien peut, et doit également, être appréhendé comme la face cachée du passage du modernisme au postmodernisme qui s'opère dans les années 1960, voire à la fin des années 1950. Sa critique virulente et politique d'une conception autonome de l'art sans prise avec le réel en atteste également. Il conviendra dans cet essai de retracer les étapes majeures de ce phénomène. Je ne souscrirai pas en cette occurrence à une supposée hégémonie américaine, mais je tenterai plutôt d'en enrichir et de nuancer les premiers bilans par un contrepoint européen. Les historiens de l'art qui se sont intéressés aux relations entre art et culture de masse, entre culture savante et culture populaire, défendent par ailleurs une approche de l'histoire de l'art d'obédience marxiste, même si chacun d'eux la pratique selon des méthodes

29. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article, Annie Claustres, « Autour de Fredric Jameson: Le Postmodernisme est mort ; vive le Postmodernisme! », dans in *Perspective*, mars 2008, p. 450-455.

30. Voir à ce sujet Rosalind Krauss, *Passages*, op. cit.

31. On lira à ce propos l'introduction du livre de A. Huyssen, *ibidem*, p. VII-XII.

distinctes. Il en est ainsi pour Clark, Jameson, Huyssen, entre autres exemples, qui choisissent la dialectique comme modalité interprétative, ce qui garantit à leurs textes une tension, une rigueur et une acuité, mais ne les protège pas toujours d'une certaine rigidité. Tout en revendiquant leur héritage, il me semble aujourd'hui nécessaire d'adopter une approche différente afin d'appréhender dans toute son étendue le bouleversement culturel. Les théories du don offrent précisément un élargissement du point de vue en privilégiant l'étude des rencontres, des échanges et des transferts culturels, mais instaurent aussi une butée aux approches d'obédience marxistes strictes. Dans cet essai, je tenterai donc de retracer l'histoire d'une mutation en prenant comme point d'observation le champ de la culture matérielle, des années 1960 à nos jours. Le jeu des interactions entre objet du quotidien, design et culture de masse sera étudié dans toutes ces instances plurielles. J'adopterai la forme du récit historique selon une modalité linéaire de la temporalité, sans renoncer néanmoins aux chemins de traverse. Ce récit devrait mettre en évidence trois vagues se succédant, plutôt que leur chevauchement, et qui révèlent chacune un état spécifique de la circulation des échanges culturels. Au terme de ce récit, il n'est pas certain que le règne de la marchandise triomphe car les objets du don convoquent des temporalités plurielles et ont une prégnance sans pareille.