Financement et valeurs de l'art

Marion Duquerroy, Annelies Fryberger, Viviane Waschbuesch, Cécile Mahiou

▶ **To cite this version:**

Marion Duquerroy, Annelies Fryberger, Viviane Waschbuesch, Cécile Mahiou. Financement et valeurs de l'art. 13, 2017. hal-04081368

HAL Id: hal-04081368
https://hal.science/hal-04081368v1

Submitted on 25 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

PROTEUS

Cahiers des théories de l'art

FINANCEMENT ET VALEURS DE L'ART

NUMÉRO TREIZE
JANVIER 2018

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

À première vue, parler d'art et d'argent paraît vulgaire. On chuchote honteusement le prix et les ventes exemplaires des nouvelles œuvres de Damien Hirst exposées dans les musées vénitiens de François Pinault pendant la Biennale de Venise de 2017 ; ce même industriel qui se voit accorder le bail du Palais de la Bourse pour une extension de sa collection alors que les lieux d'art en banlieue et région ferment un à un et dans une indifférence totale pour cause de manque de financement. Pourtant, les artistes se sont tôt saisis de ce sujet. L'argent est nécessaire à la création et à la production des pièces, même s'il est encore difficile d'admettre que certains métiers n'astreignent pas au vœu de pauvreté. « Combien gagnez-vous ? » demande Sophie Calle aux passants qui la frôlent devant une banque dans son œuvre *Unfinished – Cash Machine* (1991-2003). Peu répondent à sa question alors qu'une majorité, au sourire gêné, baisse la tête en filant de côté. D'autres se sont attaqués directement à sa matière et à l'emploi de l'argent. Ainsi Ben, tout comme Sarah Lucas et Tracey Emin plus tard, ouvrent des magasins pour vendre leurs œuvres ou des produits dérivés. Les deux dernières artistes anglaises s'inspirent alors librement et ironiquement – quoique – du système néo-capitaliste thatchérien dans lequel elles ont grandi. C'est Tracey Emin encore qui se confectionne une robe de mariée en billets de banque pour son pastiche de western spaghetti, *Sometimes the Dress is Worth More Than the Money* (2001), après avoir créé le scandale en ramenant une énorme liasse de billets et autant de pièces de monnaie vers son vagin, telle une audacieuse ayant décroché le jackpot *(I've Got It All*, 2000*)*. Le Frac Île-de-France s'était déjà penché sur la question avec son exposition *L'argent* en 2008 et la galerie Arondit réitère l'exercice avec l'exposition collective *Cash, Check or Charge ?* (Hugo Brégeau, Arthur Chiron, Julie C. Fortier, Ronan Le Creurer, Géraldine Longueville et Marine Semeria). Cette fois-ci l'intérêt se porte majoritairement sur la virtualisation du paiement. L'argent est de nos jours peu palpable et les transactions dématérialisées.

Comment le concept de l'art peut-il alors rencontrer celui de l'échange monétaire ? Il est manifeste que ce ne sont pas les banquiers interrogés en caméra cachée par Marine Semeria qui éclaireront nos lanternes. Aux deux questions posées « D'où vient l'argent quand on fait un crédit ? » et « Qui crée la monnaie et comment ? », ceux qui gèrent nos finances sont bien en peine de répondre *(Bank of Lies*, 2016*)*. Hugo Brégeau, quant à lui, tente de traduire en une partition musicale l'évaluation de la valeur du CAC 40 sur la période de 2005-2010 *(Harmonie Céleste,* 2017*)*. L'ensemble prend la forme d'un cliché où image et texte se rencontrent. À la manière des exercices de photo-texte initiés par Victor Burgin, l'artiste travaille l'écriture, sobre et factuelle, au sein de l'œuvre pour nous donner à voir une histoire contemporaine, certes fragmentaire, de l'argent. Le billet revient enfin, mais de manière fantomatique. Il est d'une odeur fugace et addictive pour Julie C. Fortier *(L'Odeur de l'argent,* 2015*)*, ou délavé jusqu'à devenir parfaitement spectral (*Blanchiment,* 2016, de Marine Semeria). Pour Ronan Le Creurer, il est finalement, par l'emploi du collage des diverses panoramas imprimés sur les coupures, lieu de création de nouveaux paysages, Arcadie ou paradis fiscaux *(Arrangements mitoyens (cascades)*, 2013-2017*)*.

Nous, chercheurs, prolongeons ici cette réflexion autour de l'articulation entre l'art et l'argent, en nous penchant particulièrement sur la manière dont le financement influe sur notre jugement des artistes et de leurs œuvres.

Marion Duquerroy, Annelies Fryberger, Cécile Mahiou et Viviane Waschbüsch

Remerciements

Ce numéro de *Proteus* est la suite d'une réflexion menée par Annelies Fryberger, Viviane Waschbüsch et Marion Duquerroy qui avait donné lieu en 2016 à un colloque international, *L'Art & L'Argent* : *financement du travail artistique et enjeux socio-économiques,* organisé à Paris.

Nous tenons à remercier les auteurs des articles pour leur travail et nous espérons que le n° 13 de *Proteus* sera un point constructif dans le maillage que fabriquent les arts et l'argent à l'époque contemporaine. Nous exprimons par ailleurs le regret de ne pas pouvoir publier l'article de Jean-Pierre Kila Rosken sur « Les musiciens tchadiens et les formes de commande », pour cause de troubles socio-politiques au Tchad. Espérons que ses recherches prendront part à un débat futur et toujours d'actualité.

Sommaire

Financement et valeurs de l'art

Introduction. L'argent et l'évaluation de l'art, ou Quel fric pour quel génie ?
Annelies Fryberger (Labex CAP – Ircam/Centre Pompidou).....5

De quoi parler, si ce n'est d'argent ? *We the people* (2011-13), par Dan Vô
Jonathan Maho (Université Sorbonne Paris Cité – Alumna).....17

Artangel et la commande d'art public au Royaume-Uni au tournant du xxie siècle. Quand l'hybridation des financements de l'art britannique coïncide avec une hybridation des lieux de l'art
Charlotte Gould (Université Sorbonne Nouvelle – Prismes).....27

Greenwashing et *greenbashing*. L'art écologique à l'épreuve de son mode de financement
Isabelle Hermann (HiCSA).....36

Les avantages de la vantardise. Les rapports ambigus du Wu-Tang Clan avec le mécénat privé
Helleke van den Braber (Université d'Utrecht).....45

Le compositeur « enrichi ». La réception controversée de Massenet au prisme de sa condition sociale
Raffaele D'Eredità (IReMus).....56

Se démultiplier pour être soi. Stratégies économistes et logiques singularistes chez Déodat de Séverac
Alexandre Robert (IReMus / STMC).....70

Musiques du xxe siècle – Quels financements ? Entretien avec Paul Méfano
Viviane Waschbüsch (Université Paris-Sorbonne – IReMus).....79

Hors-thème

L'art de masse pour transformer la société ? Apports adorniens à la thèse de Walter Benjamin
Antoine Printz (Université Catholique de Louvain – CriDIS).....87

Introduction

L'argent et l'évaluation de l'art, ou quel fric pour quel génie ?

Une[1] somme d'argent change de sens en changeant de mains. Selon sa source, elle peut être qualifiée de « propre » ou de « sale », elle peut être par la suite « détournée » ou « blanchie », selon ses usages. Dans les milieux artistiques, notre évaluation du travail d'un artiste est informée aussi par notre interprétation de l'argent que l'artiste a reçu (ou pas) pour faire ses œuvres. La somme et la source sont interrogées en premier lieu. Un artiste fortuné, qui n'a pas besoin de vivre de son art, est vu différemment qu'un artiste pauvre qui doit « à tout prix » trouver un financement pour son travail, que cela soit par le biais d'un travail alimentaire, des subventions, des ventes, ou autre. Ces interprétations changent en fonction du contexte culturel : par exemple, une subvention étatique n'est pas lue de la même façon aux États-Unis qu'en France. Dans le contexte culturel français, un financement public serait un garant de l'autonomie de l'artiste (par rapport aux forces de marché), tandis qu'il créerait un lien de dépendance qu'il faut couper dans le cas américain[2]. Notre interprétation du fonctionnement des différents marchés artistiques fait alors partie de notre évaluation de la valeur artistique des démarches des artistes.

Ce rapport complexe entretenu entre l'art et l'argent est précisément ce que nous entendons analyser dans le présent numéro. Mais nous n'allons pas prendre le sentier battu d'une analyse du fonctionnement du marché des arts plastiques – la facette la plus évidente du couple art/argent. L'évaluation économique des œuvres d'art fait l'objet d'études multiples[3], tandis que la façon dont l'argent infiltre d'autres régimes d'évaluation dans les mondes artistiques n'a pas été systématiquement examinée. Ce constat nous permet de clarifier la question qui unit les contributions au présent numéro : comment utilise-t-on l'argent pour justifier des jugements de valeur dans les mondes artistiques ? Quels en sont ses effets, voulus ou non ? L'objectif de cette introduction est de fournir un cadre théorique pour ces questions, à la lumière des études de cas qui composent le présent numéro. La sociologue Viviana Zelizer nous fournit une base précieuse pour faire cette analyse, car elle a soigneusement observé les efforts menés par tout un chacun pour encastrer *(embed*[4]*)* l'argent dans des moments précis, des lieux spécifiques, et des relations sociales – malgré sa transférabilité théoriquement illimitée[5]. Suivant Marcel Mauss, pour qui l'argent est essentiellement un « fait social[6] », Zelizer nous propose de voir l'argent comme étant lié à diverses relations sociales[7], plutôt qu'un fait neutre qui ne changerait pas de sens selon ses trajectoires variées.

L'argent – sa somme, sa source, son usage – est un dispositif de signalisation dans les mondes ar-

1. Cette introduction est en partie très librement adaptée d'un extrait de la thèse d'Annelies Fryberger, « De l'évaluation en musique contemporaine en France et aux États-Unis : Jurys de pairs, commandes d'œuvres et médias sociaux », EHESS, 2016, p. 69-97, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01522700v1>, consulté le 11 décembre 2017.

2. Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.

3. Pour ne citer que ces ouvrages : Jens Beckert et Jörg Rössel, « The Price of Art: Uncertainty and reputation in the art field », dans *European Societies* 15, nº 2, 2013, p. 178-95 ; Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane (éd.), *L'art et l'argent,* Paris, Éd. Amsterdam, 2017 ; Stephan Egger *et al.*, *When Art Meets Money. Encounters at the Art Basel.,* Köln, Walther König, 2015 ; Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », dans *Revue française de sociologie,* 27, nº 3, 1986, p. 369-95 ; Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché,* Paris, Flammarion, 2009 ; Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art,* Princeton, Princeton University Press, 2005 ; Olav Velthuis, « Globalization of Markets for Contemporary Art », dans *European Societies,* 15, nº 2, (2013), p. 290-308.

4. « Encastrer » est la traduction consacrée du terme « *embed* » en anglais, utilisé le plus souvent pour discuter la façon dont l'économie est encastrée dans le social, surtout dans la littérature en sociologie de l'économie.

5. Viviana A. Zelizer, *The Social Meaning of Money,* Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 18.

6. Cité dans *Ibid.*, p. 22.

7. *Ibid.*

tistiques pour comprendre et créer du sens. Notre évaluation des artistes et leur auto-évaluation sont informées par la perception de comment et pourquoi ils reçoivent l'argent qu'ils reçoivent. Les artistes s'en saisissent également comme source d'inspiration ou sujet pour leur travail artistique. C'est souvent lui qui nous demande d'évaluer des artistes : afin de le distribuer, on organise des jurys de pairs, des enchères, des expositions dans des galeries. L'argent requiert une évaluation car il est fini, limité – la somme offerte par une institution étatique ne peut pas couvrir les besoins de tous les candidats à une subvention. De par cette pratique d'évaluation et les limitations inhérentes aux ressources disponibles, on délimite les frontières des mondes artistiques[1]. La façon dont ces mécanismes distributifs sont organisés influe sur les œuvres créées : par exemple, un festival a une identité distincte et des ressources limitées, et par-là il fournit une plateforme précise avec des contraintes spécifiques pour les œuvres créées dans ce contexte. On peut également s'attendre à des résultats différents si on fournit à l'artiste un salaire régulier ou s'il est rémunéré sur projet. Ce dernier modèle est devenu la norme de nos jours, mais ce n'était pas toujours ainsi. Le concept de l'œuvre se trouve au cœur d'un système de financement par projets[2], et il a obtenu cette force structurante dans l'époque Romantique pour arriver à la situation actuelle, où « toute activité doit être transparente afin de permettre à l'œuvre de briller[3] ».

Dans cette introduction, nous allons nous pencher sur les pratiques d'évaluation dans les mondes artistiques, avec une attention particulière sur l'influence du financement sur celles-ci. De cette façon, nous décortiquerons les multiples changements de sens qui s'opèrent dans les transactions symboliques et financières dans ces milieux, à la fois pour l'argent lui-même, l'artiste et son œuvre, et pour l'acquéreur ou le public plus généralement. Nous regarderons d'abord les aspects clés d'une « sociologie de la valuation et de l'évaluation[4] » afin de mieux comprendre comment situer les divers regards que l'on porte sur des œuvres d'art. Ensuite, il sera question de certains éléments mobilisés pour justifier les évaluations dans les mondes artistiques, notamment ceux qui impliquent un regard sur la circulation (ou pas) de l'argent dans ces milieux. Cette discussion sera suivie d'une réflexion sur la manière dont le financement peut déterminer l'œuvre qui en bénéficie. La conclusion sera l'occasion d'expliciter les différentes façons dont l'argent influe sur les jugements de qualité dans les milieux artistiques. Tout au long de cette discussion, on renverra aux articles du présent numéro, sachant aussi que le terrain de prédilection de l'auteure est la musique contemporaine en France et aux États-Unis, donc certains exemples seront tirés de ce champ de recherches.

La sociologie de la valuation et de l'évaluation

Dans le cadre d'une « sociologie de valuation et d'évaluation[5] », les jugements esthétiques présentent un intérêt particulier, « à cause du flux continu de nouveautés qui demandent l'attention de leurs publics respectifs[6] ». Bien des chercheurs soulignent l'incertitude inhérente à ces processus d'évaluation[7], particulièrement dans le cas des « singularités[8] », qui, « de par un manque de com-

1. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 134.

2. Annelies Fryberger et Matthew Lorenzon, « Risky Gifts and Uncertain Business: A Discussion of Results from a Survey on Commissioning in New Music », dans *Circuit. Musiques contemporaines,* 26, nº 2, 2016, p. 49.

3. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music,* Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 274. Notre traduction.

4. Michèle Lamont, « Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation », dans *Annual Review of Sociology,* 38, nº 1, 2012, p. 201-221.

5. *Ibid.*

6. Michael Hutter et David Stark, « Pragmatist Perspectives on Valuation: An Introduction », dans *Moments of Valuation: Exploring Sites of Dissonance*, Ariane Berthoin Antal *et. al.* (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 7.

7. Par exemple : Patrik Aspers et Jens Beckert (éd.), *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy,* Oxford, Oxford University Press, 2011 ; Jens Beckert et Christine Musselin (éd.), *Constructing Quality: The Classification of Goods in Markets,* Oxford, Oxford University Press, 2013 ; M. Hutter et D. Stark, *loc. cit.* ; Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain,* Paris, Gallimard Le Seuil, 2009.

8. Lucien Karpik, *L'Économie des singularités,* Paris, Gallimard, 2007.

mensurables, sont difficiles à évaluer[1] ». Le paradoxe est, évidemment, que l'on est précisément forcé à comparer l'incommensurable lorsqu'on évalue la production artistique. Comment faire ? Les acteurs alternent des « registres de valeur[2] » différents et utilisent une variété de « dispositifs de jugement[3]», y compris des réseaux, des classements, des valeurs financières et d'autres, pour effectuer ces comparaisons et arriver à des jugements de qualité. Ce processus d'évaluation et/ou de valuation (nous allons préciser la différence plus loin) est foncièrement social[4] et la valeur qui en résulte est donc « radicalement contingente[5] » car sans cesse négociée et renégociée dans la sphère sociale.

Il serait utile à ce stade d'examiner de plus près les termes de « valuation » et « évaluation ». « Valuation », un terme anglais de prime abord devenu par la suite français, est souvent utilisé comme synonyme de « valorisation[6] ». Michèle Lamont définit les pratiques de valuation comme le fait de donner de la valeur à quelque chose, tandis que l'évaluation implique un processus plus neutre et peut décrire la façon dont une entité acquiert un certain type de valeur[7]. Elle poursuit, avec François Vatin[8], en disant que « les pratiques de valuation et d'évaluation sont souvent confondues dans la littérature et sont en réalité entremêlées[9] ». Selon cette perspective, l'évaluation semblerait plus neutre que la valuation – elle indique le fait d'observer la valeur inhérente à un objet ou une pratique. Cependant, en suivant John Dewey[10], la valeur est une qualité qui doit être performée[11] – l'évaluation et la valuation sont des performances de la valeur. En ce qui concerne l'art plus précisément, Yves Citton et Anne Querrien vont jusqu'à dire que l'art *est* valuation, « dans la mesure où son expérience repose sur un travail d'attention constitutif d'un processus de valorisation active d'un certain domaine perceptif[12] ». Porter son attention sur une entité particulière est en effet l'élément de base pour tout processus d'évaluation[13]. La question n'est pas de savoir comment *mesurer* la valeur d'une œuvre donnée, mais de savoir comment cette valeur est *produite*[14]. Autrement dit, suivant Georg Simmel, « ce qui est recherché dans la valorisation, ce n'est pas la forme objective des contenus de la réalité, mais leur signification pour la subjectivité dans la sphère de valeur[15] ».

Puisqu'il est question ici de l'art, il est pertinent de se tourner vers l'esthétique. Dans la littérature anglophone en philosophie esthétique, une distinction est faite entre *evaluation* et *appraisal*[16]. Nous allons traduire ces termes, imparfaitement, par « évaluation » et « appréciation ». La différence est la suivante : l'évaluation est de nature comparative, tandis que l'appréciation ne l'est pas. L'évaluation utilise des principes de base qui peuvent être décrits et qui peuvent exister indépendamment des œuvres évaluées. Concernant l'appréciation, la question qui se pose est simplement celle-ci : « est-ce que j'aime cette œuvre ? ». L'appréciation a besoin d'une œuvre pour être déclenchée et

1. M. Lamont, art. cit., p. 16.
2. M. Hutter et D. Stark, *loc. cit.*, p. 2.
3. L. Karpik, *op. cit.*
4. Claes-Fredrik Helgesson et Fabian Muniesa, « For What It's Worth: An Introduction to Valuation Studies », dans *Valuation Studies,* 1, nº 1, 2013, p. 1-10.
5. Barbara Herrnstein Smith, « Contingencies of Value », dans Critical Inquiry, 10, nº 1, 1983 ; Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
6. Voir par exemple son utilisation ici : Yves Citton et Anne Querrien, « Art et valuation : Fabrication, diffusion et mesure de la valeur », dans *Multitudes,* 57, 2014, p. 9-19.
7. M. Lamont, art. cit., p. 6.
8. François Vatin, « Valuation as Evaluating and Valorizing », dans *Valuation Studies,* 1, nº 1, 2013, p. 31-50.
9. M. Lamont, art. cit., p. 6.
10. John Dewey, « Theory of Valuation », dans *International Encyclopedia of Unified Science,* Chicago, University of Chicago Press, 1939.
11. A.B. Antal *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 2.
12. Y. Citton et A. Querrien, art. cit., p. 12.
13. Antoine Hennion, « Paying Attention: What is Tasting Wine About? », dans A.B. Antal *et. al.*, *op. cit.*, p. 37-56.
14. Pierre François, « Three Regimes of Evaluation: Aesthetic and economic evaluation on the French contemporary art market since the late 19th century », conférence dans le colloque SASE, Paris, 2009, <http://pierrefrancois.wifeo.com/textes-en-cours.php>, consulté le 8 décembre 2017.
15. Claude Thérien, « Valeur, culture et esthétique chez Simmel », dans *L'art en valeurs*, Danielle Lories et Ralph Dekoninck (éd.), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 24.
16. Voir par exemple : Terry J. Diffey, « Evaluation and aesthetic appraisals », dans *British Journal of Aesthetics,* 7, nº 4, 1967, p. 358-73 ; Theodore Gracyk, « Valuing and Evaluating Popular Music », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 57, nº 2, 1999, p. 205-20.

ne peut pas faire l'objet d'une abstraction théorique. Quand il formule une appréciation, l'appréciateur essaie de voir quelle place donner à cette œuvre dans sa propre vie. On peut évaluer sans apprécier, et *vice-versa*. Mais généralement, ces deux opérations ne sont pas indépendantes l'une de l'autre[1].

La distinction entre évaluation et appréciation se brouille davantage en fonction de la personne (voire de l'institution) qui effectue l'opération. La place qu'une œuvre joue dans la vie d'un galeriste influant dans le monde de l'art contemporain a des conséquences bien plus importantes que l'appréciation de cette même œuvre par un individu lambda. Le rôle de faiseur de rois joué par le galeriste fait que son appréciation peut être ensuite érigée en une série de critères plus généraux pour l'évaluation d'autres œuvres par le biais de comparaisons. On constate alors comment l'appréciation peut devenir valorisation, participant à la création d'hiérarchies dans le monde artistique en question, selon l'influence de l'individu appréciateur. *In fine,* le sujet évaluant ou appréciant est une composante essentielle de toute évaluation/appréciation. Cela peut paraître d'une banalité extrême, mais sans un sujet pour effectuer l'évaluation, la valeur n'existe point[2]. Qui plus est, ce sujet évaluateur ne peut pas être n'importe qui : « Aucune musique n'a de valeur esthétique sauf à la lumière d'un capital culturel approprié[3] » - et on peut en dire autant de toute œuvre d'art. Une évaluation est alors un engagement : l'évaluation et les critères mobilisés pour la mener à bien n'ont d'importance que pour ceux qui sont personnellement investis dans le maintien d'un monde artistique donné[4]. En d'autres termes, il n'existe pas d'évaluateur objectif, car une telle personne ne s'intéresserait pas à ce travail d'évaluation.

Les cas analysés dans ce numéro font tous partie du pôle « pur[5] » de la production artistique. Charlotte Gould, Isabelle Hermann et Jonathan Maho se penchent sur différentes facettes du financement et de l'évaluation de l'art contemporain[6], tandis que Raffaele D'Eredità et Alexandre Robert s'occupe de la musique classique de la Belle Époque en France[7]. Viviane Waschbüsch a mené un entretien avec Paul Méfano[8] sur le financement de la musique contemporaine, qui nous éclaire sur la complexité et contextualité du financement étatique dans ce domaine. Helleke van den Braber nous livre un cas étonnant de la musique hiphop qui adopte un modèle de financement consciemment tiré du milieu de l'art savant[9] – l'appartenance au pôle pur étant ténue et discutée donc pour ce dernier cas. Ce qui caractérise la production dans le pôle pur est son autonomie – c'est-à-dire, sa capacité à définir les critères selon lesquels sa production doit être évaluée[10]. Mais cela ne veut pas dire que les critères développés par le champ lui-même sont les seuls à être utilisés pour évaluer sa production, ou que ces critères sont spécifiques à ce champ – loin de là. En effet, ces critères constituent un schéma évaluatif possible, qui rentre en concurrence avec d'autres critères hétérogènes[11]. « L'autonomie » viendrait alors de la possibilité d'appliquer ces critères selon une logique interne au champ, sans devoir rendre des comptes à des autorités externes. Cette description ne serait qu'une forme idéal-typique d'un milieu artistique – une telle autonomie n'est en réalité qu'un dispositif théorique. En effet, ces

1. *Ibid.*, p. 207.
2. J. Dewey, art. cit., p. 4.
3. T. Gracyk, art. cit., p. 215. Notre traduction.
4. *Ibid.*
5. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Éd. du Seuil, 1998.
6. Charlotte Gould, « Artangel et la commande d'art public au Royaume-Uni au tournant du xxie siècle : Quand l'hybridation des financements de l'art britannique coïncide avec une hybridation des lieux de l'art », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 27-35 ; Isabelle Hermann, « *Greenwashing* et *greenbashing*. L'art écologique à l'épreuve de son mode de financement », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 36-44 ; Jonathan Maho, « De quoi parler, si ce n'est d'argent ? We The People (2011-13), par Danh Vo », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 17-26.
7. Raffaele D'Eredità, « Le compositeur "enrichi" : La réception controversée de l'œuvre de Massenet au prisme de sa condition sociale », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 56-69 ; Alexandre Robert, « Se démultiplier pour être soi : Stratégies économiques et logique singulariste chez Déodat de Séverac entre 1896 et 1906 », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 70-78.
8. Viviane Waschbüsch, « Musiques du xxe siècle – Quels financements ? Entretien avec Paul Méfano », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 79-86.
9. Helleke van den Braber, « Les avantages de la vantardise. Les rapports ambigus du Wu-Tang Clan avec le mécénat privé », dans *Proteus,* 13, 2017, p. 45-55.
10. P. François, *loc. cit.*
11. *Ibid.*

critères sont souvent pertinents et négociés dans un contexte social plus large[1], ce qui en pratique rend cette autonomie plus que relative.

Les acteurs s'obligent à justifier leurs évaluations – c'est « l'impératif de justification » constaté par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans leur travail sur l'évaluation[2]. Un principe de base de leur analyse est que les « états de grandeur » ne peuvent pas être durablement attribués aux individus[3] – ils sont négociés dans des « épreuves ». Pour revenir à l'articulation entre l'argent et l'évaluation, qui nous occupe dans le présent numéro : comment le financement participe-t-il aux jugements de valeur dans les mondes artistiques ? Comment l'argent peut-il servir de justification pour une évaluation de la qualité artistique ? L'argent peut être vu comme « sale » même quand il est gagné de façon honnête : pour les arts du pôle pur, l'argent que l'on tire d'un succès commercial peut salir la réputation d'un artiste au sein de son monde artistique – c'est le cas classique de l'artiste « vendu ». Dans ce cas, l'argent « propre » viendrait de l'État ou des associations à but non-lucratif (surtout pour les États-Unis), qui sont censés venir en aide aux artistes qui ne rencontrent pas de succès sur le marché. Toutes ces transactions ont *a minima* deux parties, et la réputation de chacune peut en sortir changée. L'acquéreur peut, par exemple, tenter d'élever sa réputation, tout en baissant celle de l'artiste, comme dans le cas du « blanchiment de réputation » sur le marché artistique, analysé par Olav Velthuis[4]. Voyons maintenant, de façon plus précise, comment l'argent rentre en ligne de compte pour la justification des jugements de qualité dans les mondes artistiques.

L'argent et la justification des jugements de qualité

Une attitude désintéressée

> Dans la première partie des années 80, on a été un petit peu scandalisé par un premier mouvement spéculatif […] dans l'art contemporain. […] Et on s'est dit, est-ce qu'il n'y a pas un domaine où on n'est pas soumis aux lois du marché, au problème de l'argent qui prend de la valeur ? Parce que nous, si on acquiert, ce n'est pas pour que ça prenne de la valeur. Si ça en prend, on ne va pas dire que c'est mal, mais ce n'était pas le sujet. Nous voulions soutenir les artistes, leur dire qu'on les aime en acquérant leur œuvre. Pour les connaître, vivre avec eux – notre souhait c'était de passer nos soirées avec eux, de les rencontrer […]. Et donc on s'est dit, en musique, est-ce qu'on ne peut pas faire la même chose. […] Aller quelque part où on ne parlait pas argent, où l'argent n'était pas l'enjeu[5].

Cette citation vient d'un entretien avec un couple de mécènes privés en France. Ils étaient d'abord collectionneurs d'art contemporain avant de se tourner vers le mécénat de la musique contemporaine. On a un aperçu ici de la complexité du rapport à l'argent dans l'économie inversée[6] des mondes artistiques autonomes. Ces mécènes comprennent que l'accès aux mondes artistiques auxquels ils s'intéressent passe par leur engagement financier, mais ils souhaitent que cet échange économique soit perçu comme un don et non pas comme un investissement. Leur attitude de désintéressement doit trouver son équivalent parmi les acteurs du monde artistique en question : pour que cet échange économique soit effectué, il faut qu'il soit sublimé des deux côtés. C'est l'échange du capital culturel et affectif qui est mis en avant – le fait de pouvoir discuter de l'art et de nouer des liens d'amitié. Ces transactions sont alors transformées en dons réciproques : l'argent du mécène passe par un intermédiaire (dans ce cas précis, l'Ircam), pour que le lien entre le compositeur et son mécène ne soit pas directement écono-

1. Esteban Buch, « L'autonomie », dans *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Nathalie Heinich *et. al.* (éd.), Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 23-32.
2. Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *On Justification: Economies of Worth*, Catherine Porter (trad.), Princeton, Princeton University Press, 2006.
3. *Ibid.*, p. 133.
4. Olav Velthuis, « Whitewashing Reputations in the Art Market: Do We Want to Know Where Money Spent on Contemporary Art is Coming From? », conférence dans le colloque « L'art et l'argent : financement du travail artistique et enjeux socio-esthétiques », EHESS, Paris, 20 mai 2016.
5. Mécènes français, Françoise et Jean-Philipe Billarant, entretien avec l'auteure le 25 février 2016 à Paris. Une retranscription de cet entretien se trouve ici : A. Fryberger, *op. cit.*, p. 558-92.
6. P. Bourdieu, *op. cit.*

mique (et pour pouvoir percevoir une déduction fiscale – ce transfert tombe alors dans la catégorie fiscale du « don »), et le compositeur « donne » son œuvre au mécène, souvent par une dédicace à son intention. Le transfert d'argent reste plutôt caché (dans ce cas précis, il est indirect et n'est pas discuté explicitement entre les deux parties concernées), tandis que le don du compositeur (dédicace de la partition) est valorisé et visible. Ceci est un trait typique de l'économie inversée des mondes artistiques autonomes[1]. Selon le point de vue de ces mécènes, l'art contemporain a été contaminé par l'argent, et ils ont choisi de se tourner vers la musique contemporaine, qui a pu garder son caractère sacré car « l'argent n'était pas l'enjeu ». Il s'agit bien évidemment d'une illusion maintenue par l'argent public dans ce monde artistique.

Cet exemple montre les présupposés d'un échange mécénal dans le pôle pur de la musique et il nous aide à comprendre les enjeux du cas analysé par Helleke van den Braber[2] dans le présent numéro. Ici, on voit un groupe de musique populaire (le Wu-Tang Clan) qui tente d'accéder à la consécration artistique par le biais d'un échange mécénal. Ce groupe souhaitait accéder à la valeur culturelle et artistique liées aux arts savants en trouvant un mécène qui achèterait l'unique exemplaire de leur dernier album, plutôt que de voir « l'art de la musique [se fondre] dans un consumérisme facile[3] ». Cette stratégie retourne la situation, car plutôt que de se tourner vers le mécénat par manque d'autres possibilités rémunératrices, comme cela est d'usage pour les compositeurs de musique contemporaine, ce groupe de hip hop se détourne du marché pour accéder à d'autres formes de capital, typiquement détenues par les mondes artistiques qui ne peuvent pas accéder à un « consumérisme facile ». Les deux parties de cet échange savaient pertinemment les rôles à jouer : les musiciens devaient rester autonomes et authentiques dans leur démarche créatrice, et le mécène devait voir son investissement comme un don qui allait avoir comme contrepartie des liens affectifs. Mais cet échange devient hautement problématique, notamment à cause des fans – le marché – qui avaient l'habitude de pouvoir accéder à cette musique. Ceci contraste avec le milieu de la musique contemporaine, où mécènes, créateurs, et public font tous partie du même monde artistique restreint et où l'accès aux œuvres ne passe pas par un achat marchand.

Le désintéressement pour l'argent est une manifestation de la qualité sacrée de l'art, car l'argent est considéré comme impur. Un artiste qui cherche ouvertement à maximiser ses gains monétaires fait planer des doutes sur l'authenticité de sa démarche créatrice. Tel est le cas de Robert Smithson, analysé dans le présent numéro par Isabelle Hermann[4]. L'interprétation de l'œuvre de l'artiste américain se brouille quand ses stratégies entrepreneuriales (recherches de fonds auprès des industriels ou de l'État) sont prises en considération. Les critiques dénoncent un manque d'authenticité, car les principes déclarés dans ses recherches de financement ne sont pas traduits dans les œuvres elles-mêmes. De fait, il est qualifié d'opportuniste – ce qui va influer sur l'interprétation de son identité artistique : est-il un vrai ou faux artiste écologiste ? Cela nous amène à poser la question de l'appréciation de son œuvre : peut-on apprécier les qualités plastiques de ses œuvres sans évaluer l'authenticité de sa démarche artistique et/ou entrepreneuriale ? Jean-Marie Schaeffer opte pour le oui : « il peut fort bien y avoir conduite esthétique – c'est-à-dire une attention cognitive régulée par son indice de (dis)satisfaction interne – en l'absence de tout acte de jugement évaluatif[5] ». Cela dépend en toute probabilité de son rôle au sein du monde artistique en question. Pour les critiques et artistes cités par Hermann, une telle séparation d'une « conduite esthétique » et d'un « jugement esthétique » n'est pas pratiquée.

Une autre façon de maintenir l'attitude de désintéressement est la pluriactivité des artistes, ce qui est une constante des mondes artistiques

1. Ailsa Craig, « Sustainability, Reciprocity and the Shared Good(s) of Poetry », dans *Journal of Arts Management, Law and Society*, 37, 2007, p. 257-69.

2. H. van den Braber, art. cit.

3. *Ibid.*, p. 48, citation venant du site web du projet *Once Upon a Time in Shaolin*, <http://scluzay.com/eighteight>, consulté le 12 décembre 2017.

4. I. Hermann, art. cit.

5. Cité dans Esteban Buch, *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale,* Paris, Gallimard, 2006, p. 15-16.

contemporains. Aux États-Unis, par exemple, une enquête sur les compositeurs du monde de la musique contemporaine conclut que moins de 10 % d'entre eux vivent de leur activité créatrice[1]. En France, de nombreux dispositifs d'aide publique existent pour venir en aide aux artistes qui n'arrivent pas à « vivre de leur art » ; le système des intermittents du spectacle[2], par exemple. La pluriactivité peut être vue non comme une contrainte, mais comme un moyen de préserver l'activité artistique de la logique du profit. Tel était le cas de Déodat de Séverac, un compositeur de la Belle Époque en France, examiné ici par Alexandre Robert[3]. Malgré les difficultés d'organisation qu'une telle charge de travail peut engendrer, un compositeur qui a un travail rémunérateur à côté peut se voir libre de créer comme il l'entend, et il pourrait être amené à porter un jugement négatif sur d'autres compositeurs qui composent « pour de l'argent », car compromis et motivés par un appât de gain. Ainsi, Jules Massenet, un compositeur contemporain de Séverac, et à l'époque le compositeur chéri des opéras français, souffrit toute sa vie d'un doute qui planait sur la qualité de son travail, de par son succès auprès du public[4]. Pour certains compositeurs, le fait de pouvoir strictement compartimenter leur travail entre activité « rémunérée » et activité « artistique » (qui peut également être rémunérée, mais ce n'est pas l'objectif principal recherché) leur donne précisément la liberté artistique nécessaire pour pouvoir se situer pleinement dans le pôle pur de la création artistique.

Dans cette économie inversée, on s'attend alors à ce que les créateurs soient conscients de leur obligation d'être motivés par des gains autres qu'économiques. Mais cela veut dire, *in fine,* qu'un artiste *a priori* désintéressé peut produire des œuvres où il se moque de ce rapport complexe à l'argent, ou même affiche des positions réactionnaires. Une œuvre comme *Fremdarbeit* (littéralement, « travail étranger ») du compositeur Johannes Kreidler rentrerait dans une telle démarche. Dans cette œuvre, Kreidler délocalise le travail de composition, faisant appel à un compositeur chinois et un programmateur indien pour la réalisation d'une commande du Klangwerkstatt Berlin. Dans sa note de programme[5], il parle explicitement des échanges économiques qui ont déterminé l'existence de la pièce (la commande initiale et ses commandes subséquentes au compositeur et au programmateur). Cette pièce se présente alors comme un commentaire sur la globalisation et l'exploitation, et rompt en même temps avec la convention de ne pas discuter des aspects financiers d'une commande. Ce faisant, le compositeur transforme la commande elle-même en œuvre. Il adopte une posture explicite de recherche de gain, inhérente aux processus de délocalisation, pour faire un commentaire sur cette posture. Par-là, il réussit à protéger son statut d'artiste désintéressé, et donc à garder le statut autonome, et pour lui-même, et pour l'œuvre ; de cette façon l'œuvre reste une œuvre de musique contemporaine.

Ce statut d'artiste désintéressé a été retiré en partie à Danh Võ quand il a fait produire son œuvre *We The People* dans un atelier chinois[6]. Cette œuvre monumentale, constituée d'environ deux-cent-soixante pièces de cuivre correspondant à une réplique grandeur réelle de la Statue de la Liberté, a fait l'objet de lectures diverses – analysées dans le présent numéro par Jonathan Maho. La lecture de l'œuvre comme un reflet de l'économie mondialisée et ses pratiques de délocalisation a souvent pris le dessus, malgré les revendications de l'artiste. Dans ce cas, cette lecture ayant été imposée par les critiques, et non pas problématisée par l'artiste, elle sert à questionner les intentions de l'artiste, qualifiées parfois de « cyniques[7] ». Cynisme revendiqué et affiché par Johannes Kreidler, alors que subi et compromettant pour Danh Võ. La façon dont l'artiste s'inscrit dans l'économie de façon plus générale influe donc sur l'évaluation que l'on fait de son œuvre.

1. Joan Jeffri, « Taking Note: A Study of Composers and New Music Activity in the United States », Éd. The American Music Center and the American Composers Forum, 2008.
2. P.-M. Menger, *op. cit.*, chap. 10.
3. A. Robert, art. cit.
4. R. D'Eredità, art. cit.
5. <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>, consulté le 8 décembre 2017.
6. J. Maho, art. cit.
7. *Ibid.*, p. 23.

Le volume de production

Les questions de valeur, aussi bien dans le monde artistiques que dans l'économie plus généralement, sont souvent liées à des questions de rareté et d'accès. Le volume de production nous est donc utile pour comprendre comment l'argent rentre en jeu dans notre évaluation du travail artistique. Par exemple, les galeristes de l'artiste britannique Damien Hirst doivent mener des efforts importants pour cacher le foisonnement d'œuvres de cet artiste. Son mode de production quasiment à la chaîne fait qu'il peut produire, et il n'hésite pas à le faire, des œuvres en série. En 2007, il employait autour de 120 personnes dans sa « Factory » pour produire ses œuvres – sa participation se limitant habituellement uniquement à sa signature[1]. Mais une trop grande quantité de ses peintures à motif à pois, par exemple, ferait baisser sa cote. Il revient donc aux galeristes, ou bien aux collectionneurs grâce à leurs connections avec des marchands[2], de mettre en scène une fausse rareté pour que les peintures ne perdent pas en valeur économique. Hirst lui-même est bien conscient de ce jeu – en effet, il a choisi de mettre un terme à sa série "infinie" de toiles à motif à pois au moment où les doutes commençaient à planer sur leur valeur, vue leur quantité[3]. Cette décision a été prise en 2008, juste après un pic du prix de ces œuvres, et a été vue comme rassurante pour les galeristes et les collectionneurs[4]. Le facteur de la rareté entre en jeu surtout quand il est question du prix ; contrairement aux marchés littéraires ou musicaux, la réussite sur le marché des arts plastiques est mesurée en termes de prix d'achat plutôt que de quantité de ventes[5]. Il existe donc une incitation à préserver la rareté pour maintenir le prix.

Mais une trop grande rareté peut, dans certains cas, nuire à la qualité perçue, comme le sociologue Harrison White le constate dans son travail sur l'évaluation de la qualité dans les marchés de production[6]. Selon sa perspective, la formation d'une identité distincte passe par l'attribution d'un jugement de qualité, et l'élément de base de l'évaluation de la qualité serait le volume de production : en effet, sans un volume de production suffisant pour être visible, l'évaluation ne peut pas être effectuée. Dans les mondes artistiques, un artiste ne peut pas connaître la valeur de sa production avant de la faire circuler[7]. On peut imaginer qu'il existe un seuil mouvant de volume de production – différent en fonction des conventions spécifiques au monde de l'art en question – au-delà duquel l'évaluation peut commencer.

Le volume de production envoie des signaux qui sont lus par d'autres acteurs du monde en question. On peut utiliser le volume de production comme justification pour un jugement de qualité, par exemple quand un volume jugé excessif est utilisé pour faire planer un doute sur l'authenticité de l'artiste évalué – ce que l'on voit clairement dans l'analyse de la critique de l'œuvre du compositeur Jules Massenet dans ce numéro[8]. Le « problème » de la plume facile dont souffrait Massenet était en grande partie lié au contexte historique : contrairement à Mozart, par exemple, qui vivait à l'époque où le trope du génie torturé n'était pas encore présent, Massenet a dû se confronter à la vision romantique de l'artiste maudit qui doit souffrir pour sa muse. Sa facilité à écrire a été sévèrement jugée par ses collègues compositeurs et par les critiques, et ces jugements négatifs ont brouillé l'évaluation de son œuvre

1. David Cohen, « Inside Damien Hirst's Factory », dans *Evening Standard,* 30 août 2007, <https://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/inside-damien-hirsts-factory-6609579.html>, consulté le 8 décembre 2017.

2. P. François, *loc. cit.*

3. « Several Lucrative Art Series To End, Says Damien Hirst » dans *Art Observed,* 15 août 2008, <http://artobserved.com/2008/08/several-lucrative-art-series-to-end-says-damien-hirst/>, consulté le 9 décembre 2017.

4. Amanda Cox, « Damien Hirst's Spot Prices », dans *New York Times*, sect. Art & Design, 11 juin 2013, <http://www.nytimes.com/interactive/2013/06/12/arts/design/Damien-Hirsts-Spot-Prices.html? r=0 ; S. Reyburn>, consulté le 9 décembre 2017.

5. Olav Velthuis, « Symbolic Meanings of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries », dans *Theory and Society*, 32, nº 2, 2003, p. 181-215.

6. Harrison C. White, *Markets from Networks: Socioeconomic Models of Production,* Princeton, Princeton University Press, 2002.

7. P.-M. Menger, *op. cit.*

8. R. D'Eredità, art. cit.

longtemps après sa mort. Ceux-ci considéraient que son besoin de créer ne naîssait pas d'une nécessité profonde de produire, mais plutôt d'un besoin « inauthentique » d'attention. Certains compositeurs de musique contemporaine avouent une obsession du chronomètre – c'est-à dire, un désir de quantifier en minutes/secondes la musique qu'ils composent par jour ou par année – et ils utilisent cette mesure pour s'auto-évaluer et pour se comparer aux autres[1]. On peut formuler l'hypothèse qu'il existe un volume acceptable pour un compositeur de musique contemporaine, quelque part entre un seuil minimal de visibilité et une surproduction jugée inauthentique par ses pairs. White déclare que le volume est le signal le plus courant sur les marchés[2], et on voit bien que cet outil d'analyse est tout aussi instructif si on se penche sur la création artistique, même dans le pôle pur qui ne serait pas soumis aux forces du marché[3].

Le jugement sur le volume de travail est en fait un moyen pour respecter la capacité de production d'un monde artistique donné. Les acteurs concernés cherchent à garder l'équilibre délicat d'un écosystème où les ressources ne sont pas abondantes. En effet, un monde artistique n'a qu'une capacité limitée pour des œuvres de qualité supérieure[4]. Cette capacité est liée aux ressources économiques et institutionnelles, à des questions pratiques spatiales (dans des musées, par exemple) ou temporelles (ex. la durée standard d'un concert)[5].

On comprend mieux maintenant les enjeux liés à la question de la rareté dans les mondes artistiques. La rareté est une composante nécessaire, mais pas suffisante, de la valeur artistique[6], et de ce fait, les acteurs des mondes artistiques doivent se positionner par rapport à cette notion : soit dans une recherche explicite de la rareté (par exemple, le cas extrême de la vente d'un exemplaire unique d'un album[7]), soit dans une démarche de transgression des règles du jeu instituées par un monde de l'art[8]. Damien Hirst rentrerait plutôt dans cette dernière démarche – son attitude désinvolte et son utilisation d'un modèle de production similaire à la Factory de Warhol le positionne comme enfant terrible du monde artistique. Dans ce cas, la rareté se trouve ailleurs : « La dévalorisation de l'œuvre appelle la valorisation de l'auteur, dans son irremplaçable singularité. […] Un transfert de rareté s'opère de l'œuvre à l'auteur[9] ». C'est donc le monopole qu'a l'artiste de sa signature qui garantit la rareté.

Comment le financement peut déterminer l'œuvre à venir

L'articulation argent/évaluation est donc subtile mais omniprésente, comme on vient de le voir. Mais le financement peut aussi avoir une influence plus directe sur l'avenir ou l'existence même d'une œuvre, ce que l'on voit bien dans le cas d'une commande. Une commande est un processus bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Un appariement délicat doit se négocier entre les désirs de l'artiste et les attentes du commanditaire[10]. Cette négociation implique parfois plusieurs parties. En musique contemporaine, par exemple, il y a souvent au moins trois parties ayant leur mot à dire : l'ensemble qui créera la pièce, le financeur de la commande et le compositeur. La réputation et la trajectoire de chacune de ces parties influent sur l'œuvre qui résultera de ces négociations. Dans l'état actuel de la production artistique dans le pôle pur, on n'a plus affaire aux commanditaires qui imposent des désirs spéci-

1. Voir, par exemple, les nombreux passages à ce sujet dans le journal du compositeur Gérard Pesson : *e.g.* « Jamais pu me guérir de cette autre variante du décompte qui consiste à chronométrer les moindres fragments de musique esquissés » (Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps : Journal 1991-1998,* Paris, Van Dieren, 2004, p. 21).
2. H. White, *op. cit.*
3. P. Bourdieu, *op. cit.* ; Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.
4. H. Becker, *op. cit.,* p. 141.
5. *Ibid.*
6. Raymonde Moulin, « La genèse de la rareté artistique », dans *Ethnologie française,* 8, nº 2/3, 1978, p. 241-58.
7. H. van den Braber, art. cit.
8. R. Moulin, art. cit.
9. *Ibid.*, p. 249.
10. Annelies Fryberger, « Le rôle du commanditaire dans le processus de création artistique : perspectives du monde de la musique contemporaine », dans *Faire l'art: Analyser les processus de création artistique*, Irina Kirchberg et Alexandre Robert (éd.), Paris, L'Harmattan, 2014, p. 57-76.

fiques aux artistes, mais plutôt à un processus d'appariement sélectif. Ce processus implique non seulement un appariement de réputation, comme on le voit dans l'analyse de Pierre-Michel Menger[1], mais aussi un appariement esthétique. Les commanditaires et artistes avec des objectifs artistiques ou esthétiques similaires se reconnaissent et trouvent un terrain d'entente mutuelle. Le cas de l'Artangel Trust, une agence de commande d'art public indépendante qui « cherche à faire des artistes leurs propres commanditaires[2] » est à regarder dans ce contexte. Charlotte Gould, dans le présent numéro, montre comment le modèle de financement hybride de cette agence se voit refléter formellement dans la façon d'envisager « la création et l'exposition de l'art hors de la galerie ou du musée[3] ». Une réflexion permanente sur l'articulation entre le public et le privé se voit alors dans son financement et dans les œuvres *in situ* commandées par cette agence.

Hors du cadre de la commande, le financement peut créer des contraintes logistiques importantes, comme on le voit dans le cas de l'œuvre monumentale de Danh Võ, *We The People*[4]. L'idée de l'artiste reposait sur la dispersion de l'œuvre, et pour cette raison la proposition d'une fondation qatarie d'acheter l'ensemble des fragments contrevenait à l'esprit de l'œuvre. La fragmentation de l'œuvre se voyait donc reflétée dans la fragmentation du financement, les expositions de cette œuvre étant alors nécessairement influencées « par le rythme de production et la cadence des mises en vente[5] ». Les pièces seraient vendues au fur et à mesure pour financer la production des suivantes, d'où le caractère imprévisible de son exposition. Dans ce cas, il fallait que l'artiste trouve un mode de financement qui soit cohérent avec sa conception afin de ne pas dénaturer l'œuvre elle-même. Autrement, l'œuvre aurait changé de nature et ses idéaux de base auraient été « rachetés ». Par là on voit comment la nature et la source du financement peuvent directement avoir des conséquences sur la lecture que l'on fait d'une œuvre – le travail de l'artiste consiste aussi en une recherche de fonds en adéquation avec ses objectifs artistiques. Cet aspect du travail artistique ne saurait être séparé de l'acte créateur.

Le financement peut être aussi utilisé explicitement pour accéder à d'autres formes de capital. Tel est le cas du Wu-Tang Clan et sa recherche d'une « commande inversée[6] » analysé dans ce numéro. Dans une démarche qui paraît naïve du point de vue du monde des arts savants, ce groupe de hip hop a choisi de rechercher explicitement une consécration artistique et culturelle en mobilisant une forme de financement propre au pôle pur de la création artistique : le mécénat. Ce cas est particulièrement intéressant pour notre analyse ici, car les parties prenantes de cette transaction rendent explicite les règles du jeu normalement implicites dans un échange mécénal. Les tensions produites par ce désir d'extirper une œuvre normalement destinée à la consommation de masse pour la resituer dans la sphère de l'art avec un « A » majuscule illustrent la façon dont la recherche de fonds fait partie du processus créateur. Tout en déclarant son autonomie dans la création musicale, ce groupe a explicitement orienté son travail vers une forme précise de financement pour changer le regard qu'on lui porterait. Il en était de même pour Danh Võ, mais grâce à la place qu'il avait déjà dans le monde de l'art contemporain, il n'avait pas besoin d'expliciter autant sa démarche.

Certains critères, souvent non-explicites, structurent ces interactions. L'un d'entre eux serait l'idéal d'« originalité », qui est devenu un critère essentiel pour les jugements de valeur artistique à l'ère moderne, et surtout pour les arts contemporains[7]. D'une certaine manière, l'appui public renforce l'utilisation du critère de l'originalité, car pour justifier le soutien à la création contemporaine, il faut que la chose financée n'ait pas encore trouvé sa place dans la société. Bien évidemment, le risque est qu'elle ne la trouve jamais en dehors du circuit subventionné, et que ce circuit s'institutionnalise de façon permanente – c'est précisément la critique portée au système de subventions

1. P.-M. Menger, *op. cit.*, 2009, p. 354.
2. C. Gould, art. cit., p. 27.
3. *Ibid.*, p. 28.
4. J. Maho, art. cit.
5. *Ibid.*, p. 20.
6. H. van den Braber, art. cit., p. 50.
7. R. Moulin, art. cit., dans *op. cit.* ; Nadia Walravens-Madarescu, « L'originalité », dans N. Heinich *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 73-82.

pour la musique contemporaine en France formulée par Menger en 1983[1].

L'ubiquité du critère de l'originalité dans la musique et l'art contemporains est alors en partie due aux systèmes de subventions publiques développés pour les soutenir. Une définition juridique de l'originalité sous-tend tout système de financement de la création contemporaine – droits d'auteur, subventions à la création, achat d'œuvres, etc.[2]. La Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD) en France présente l'originalité sous le régime du droit d'auteur de cette manière : c'est l'expression de la personnalité de l'auteur qui garantit l'originalité d'une œuvre[3]. Le droit du *copyright* américain voit l'empreinte de la personnalité comme une marque de créativité : l'œuvre doit être le travail d'un auteur et faire preuve d'un minimum de créativité de sa part – elle ne peut pas être une simple compilation de faits, comme, par exemple, un annuaire[4]. On voit que la législation qui régit la distribution de fonds publics et privés dans les mondes artistiques entérine l'idéal de l'originalité que nous avons héritée de l'époque Romantique[5].

Conclusion : Évaluer l'art et/ou l'argent ?

Nous avons vu dans cette introduction différentes justifications des jugements sur la qualité artistique d'une œuvre dans lesquelles l'argent se glisse discrètement dans notre évaluation (ou appréciation). Notre intention ici était plus subtile et plus, disons, sociale qu'une analyse de la fixation des prix sur les marchés artistiques : nous avons voulu voir comment l'argent est encastré dans différents mondes artistiques et interprété en contexte, et comment il influe sur notre façon d'évaluer les artistes et leur travail. Plusieurs lignes fortes se dégagent de notre analyse. La posture du désintéressement en premier lieu : l'œuvre doit sembler émerger d'un besoin profond de créer, sans autres considérations, et le désintéressement du créateur doit trouver son équivalent chez le financeur. Autrement, des doutes planeraient à la fois sur l'authenticité de l'acte créateur et sur les intentions du financeur. Quand un oligarque russe, par exemple, avec une fortune gagnée de façon douteuse, bâtit un musée d'art contemporain, le jugement que l'on porte sur les œuvres qui s'y trouvent est coloré par l'argent sale qui les a achetées[6]. Deuxièmement, le volume de production d'un artiste, et donc de son positionnement sur le marché des œuvres ou sur le marché de la visibilité, agit sur l'évaluation de sa démarche artistique. Ces deux critères de jugement – le désintéressement et le volume de production – sont l'héritage du changement de la position de l'artiste dans la société opéré à l'époque Romantique[7]. Troisièmement, nous avons vu que l'artiste est jugé également selon la manière dont il produit ses œuvres dans l'économie mondialisée de nos jours. Le fait de faire faire n'est pas neutre : la notion de « l'atelier » de l'artiste, hautement visible et revendiquée dans le travail de Damien Hirst, renforce la valeur de sa signature et de sa personnalité propre. Quand cet atelier est délocalisé, le mouvement mondial du capital rentre en ligne de compte dans l'interprétation de l'œuvre qui en résulte. Cette délocalisation peut être problématisée et faire partie intégrante de l'œuvre elle-même, ou bien peut venir se glisser par-dessus l'interprétation voulue par l'artiste. Mais dans les deux cas, c'est la place de l'artiste dans l'économie mondialisée et dans le contexte politique actuel qui informe la lecture de son travail.

Ces trois aspects se trouvent souvent ramassés, avec d'autres, sous un jugement de la « qualité » ou de la « valeur » artistique. La valeur artistique est finalement le vocable que l'on utilise pour regrouper, simplifier et effacer tous les différents éléments de justification et échelles de valeur. Il cache les liens marchands, l'ancrage social et la nature contextuelle et comparative de l'évaluation d'une œuvre d'art. Cette valeur est l'aboutissement de ces processus et c'est elle qui permet à l'œuvre et à l'artiste de les transcender. Cepen-

1. P.-M. Menger, *op. cit.*, 2001.
2. R. Moulin, *op. cit.*
3. <https://www.sacd.fr/comprendre-le-droit-d%E2%80%99auteur>, consulté le 12 décembre 2017.
4. Howard B. Abrams, « Originality and Creativity in Copyright Law », dans *Law and Contemporary Problems*, vol. 55, n° 2, 1992.
5. N. Walravens-Madarescu, art. cit.
6. O. Velthuis, *loc. cit.*
7. L. Goehr, *op. cit.*

dant, l'analyse présentée ici, et les cas qui sont examinés dans le présent numéro, montrent bien que l'on ne peut pas divorcer l'acte créateur de son financement, ni pour les artistes qui interprètent et évaluent leur propre travail, ni pour les acteurs qui se trouvent en dehors de ces transactions. L'artiste peut chercher des fonds qui auraient des effets divers : le financement peut ajouter du sens à son œuvre, peut être problématisé dans l'œuvre elle-même, la somme peut démontrer l'autonomie de l'artiste par rapport au marché ou bien par rapport à l'État, consacrer sa démarche artistique et bien d'autres objectifs. La grande majorité des artistes doit faire au mieux avec le peu de fonds qu'ils trouvent, mais même si ces sommes sont faibles, ou parfois surtout parce qu'elles le sont, celles-ci sont chargées de sens et vont faire partie du discours que l'on porte sur les œuvres. Pour le dire le plus clairement possible : on évalue l'œuvre comme l'argent qui la finance, et l'acte créateur est en partie un processus de création de sens pour l'argent qui s'y associe, et *vice versa*.

Annelies FRYBERGER

De quoi parler, si ce n'est d'argent ?

We The People (2011-13), par Danh Võ

Cela ne m'intéresse pas d'être logique. Je souhaite présenter ensemble des choses qui interrogent, qui mettent les gens à l'épreuve, qui les font se demander : mais pourquoi[1] ?

L'artiste danois Danh Võ (*1975) ne se laisse pas volontiers classer parmi les plasticiens dont l'œuvre repose sur des principes invariables. Ainsi lorsqu'il fut invité à préparer une exposition au Fridericianum de Cassel en 2010[2], sa réponse prit la forme d'un contre-pied. Alors que le directeur avait loué « la manière dont [l'artiste] gérai[t] les grands espaces, le fait qu'[il] ne les remplissai[t] pas[3] », Võ décida de produire la plus grande installation qu'il n'ait jamais présentée. À partir de ce qu'il qualifie lui-même « d'idée stupide » (« eh bien je vais remplir cet espace[4] ! »), il entreprit de reproduire un monument dont la taille se rapporte à sa notoriété. Il conçut *We The People*, une œuvre constituée d'environ deux-cent-soixante pièces de cuivre correspondant à une réplique grandeur réelle de la Statue de la Liberté.

Danh Võ allait devoir financer son coûteux puzzle grâce à la mise à contribution de multiples mécènes : fondations, collectionneurs et musées, tous impliqués dans la réalisation d'une seule et même installation entre 2011 et 2013. Leur concours permit non seulement à la réplique d'exister, mais également de donner vie au concept d'appropriation et de dissémination inhérent à son mode de production. Les différentes pièces, réalisées les unes à la suite des autres grâce aux gains engrangés par les ventes précédentes, ont été acquises séparément pour être, plus tard, exposées dans différents pays.

Du fait de son mode de financement, l'installation rappelle immanquablement l'histoire de la dame de cuivre dessinée par Frédéric Auguste Bartholdi, sponsorisée par de nombreux contributeurs français et américains. Mais l'œuvre de Danh Võ évoque aussi d'autres récits, plus génériques : il est question d'une installation où le concept et le processus de création priment sur la forme finale, par exemple ; mais également d'une genèse rappelant les logiques de l'économie mondialisée. Conçue à Berlin, soutenue par une galerie parisienne et vendue à des acheteurs du monde entier, elle a été lue selon la symbolique rattachée à sa production délocalisée à Shanghai, dans l'atelier du monde.

L'artiste souhaitait avant tout attirer l'attention sur les différentes dimensions narratives portées par le monument new-yorkais et, dans une autre mesure, mettre à mal le récit univoque qu'il est censé porter. Or comme nous allons le voir, l'ajout de différents récits inspirés par le financement et la production de son installation ont affecté sa réception au point d'en réduire son potentiel évocateur.

1. Danh Võ cité en interview télévisée dans « Der Marker : "Riesig : Die Freiheitsstatue nachgebaut" », 27 septembre 2011, *ZDF*, Allemagne (sauf mention contraire, toutes les traductions vers le français sont de l'auteur).

2. Fridericianum, Cassel : Danh Võ, « JULY, IV, MDCCLxxVI », 1er octobre-31 décembre 2011.

3. *« It [started with] a very stupid idea »*; *« [the curator at Friedricianum] came to me and told me he would love me to do an exhibition in the whole space. At that time I hadn't exhibited much but he told me that he loved the way that I was able to deal with big spaces, and that I didn't necessarily fill them up. I was always against the idea of being boxed in by anyone – I react by going the other way – and I think this was one of the times when I thought: I'm going to fill that fucking space. And the first thing I came up with was the Statue of Liberty. That is what I referred to as a stupid idea – it was the result of a resistance to things. »* Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher dans « We the People », *Art Monthly*, nº 372, déc. 2013 - janv. 2014, p. 1-2.
« I began that work because people were starting to reduce my practice to narrow and claustrophobic interprétations. » Danh Vo cité par Nora Taylor dans « Danh Vo in conversation with Nora Taylor », 2015, *Garage*, nº 8, printemps/été 2015, p. 81-87.

4. Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher, art. cit.

Un concept façonné par les impératifs logistiques

Avec sa réplique de la Statue de la Liberté, Danh Võ « souhaitait réaliser un projet avec une icône familière pour la plupart d'entre nous[1] ».

Réalisant lors de ses recherches que son enveloppe ne faisait que deux millimètres d'épaisseur, il pensait qu'il pouvait travailler à partir d'une contradiction entre la monumentalité de la sculpture et sa fragilité matérielle – ce qui, par extension, pouvait inviter les visiteurs de l'exposition à remettre en question tout ce qu'ils pensaient savoir sur Lady Liberty. « Je pensais que cela serait un formidable défi que de prendre une image sur laquelle chacun pense avoir une idée, et la tordre », dit-il[2]. Le titre de l'œuvre, qui correspond au préambule de la constitution américaine, renvoie notamment aux multiples interprétations que le monument peut inspirer[3].

La production de l'installation commença début 2011 pour un vernissage prévu en octobre de la même année. Le fait que le calendrier fut si serré importait peu : il n'était pas question de reconstruire la statue une fois l'ensemble des pièces produites car, comme l'explique l'artiste, « sans structure portante à l'intérieur, la seule possibilité [était] de montrer la statue sous la forme de fragments[4] ». Après avoir contacté des entreprises françaises (notamment celle impliquée dans la rénovation de la Statue de la Liberté dans les années 1980), la galerie parisienne de Danh Võ, Chantal Crousel, décida de faire appel à une entreprise suisse du nom de Kunstbetrieb. Cette dernière décida de faire produire les fragments dans un atelier chinois, la Shanghai ST Art Foundry. Les coûts y étaient certes plus faibles mais surtout, il était possible d'y produire une installation monumentale. Le montant élevé des devis émis en France s'expliquait ainsi par le fait que les entreprises situées dans l'Hexagone ne soient plus occupées qu'à la restauration de petites pièces – là où les ateliers asiatiques, eux, supervisent encore la production de statues de très grandes dimensions.

Fig. 1 : Production (Shanghai)
©Danh Võ

1. Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher dans « We the People », art. cit., p. 2.

2. Danh Võ cité en interview par Martin Kohler Jorgensen dans « Danh Võ – We the People », *SMK TV*, mai 2012, <https://youtu.be/8glrGJxpo9A>, consulté le 12 décembre 2017.

3. Un potentiel déjà présent avec le monument original. À ce sujet, l'historien Mark Philip Bradley fait remarquer que, certes, « le cadeau de la statue aux États-Unis dans les années 1880 était pensé par les Français pour servir d'icône de leur grandeur nationale et de leur statut de patrie de la liberté […]. Mais beaucoup d'Américains ont rapidement revendiqué le symbole de liberté comme étant le leur. » (Mark Philip Bradley, « Introduction : Liberty and the Making of the Postcolonial Order », dans Mark Philip Bradley, *Imagining Vietnam and America : The Making of Postcolonial Vietnam, 1919-1950*, Chapel Hill, Éd. University of North Carolina Press, 2000, p. 5).
À propos des différentes interprétations proposées de part et d'autre de l'Atlantique à l'époque, voir également : Albert Boime, *Hollow Icons : The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*, Kent, Éd. Kent State University Press, 1988, p. 111-139.

4. Danh Vo cité en interview par Anaël Pigeat dans « Danh Võ : la complexité raffinée des choses », Art Press, n°400, mai 2013, p. 4, Art Press (trad.).

C'est la fonderie chinoise qui imposa son calendrier, expliquant avoir besoin de trois ans pour produire l'ensemble des fragments en travaillant le cuivre « au repoussé »[1]. Elle détermina également la taille et le nombre de pièces à fabriquer : prévue à l'origine pour être plus imposantes (et donc moins nombreuses), leurs dimensions ont été réduites afin de correspondre à la capacité des conteneurs maritimes. Quant au coût, que la galerie de Danh Võ évalue à environ 1,5 million d'Euros, il fut décidé de le faire couvrir par les différents acquéreurs. Pour débuter, certains fragments furent vendus à un prix consenti avec un rabais, afin d'encourager les acheteurs à acquérir une pièce qui n'existait pas encore. Une trentaine de fragments correspondant au bras et à la flamme (soit environ un-dixième de l'œuvre) fut produite en 2011 ; la plupart furent ensuite acquis par des fondations. Les bénéfices engrangés permirent de financer les pièces à venir[2]. Selon les estimations de la galerie de Danh Võ, quatre-vingt-dix pour cent des pièces ont trouvé acquéreurs à ce jour[3].

Un financement potentiellement problématique

Si la fonderie chinoise réussit à imposer son calendrier, il n'en fut pas de même pour les fondations. Ainsi on retiendra que l'artiste a dû résister aux exigences d'institutions trop enthousiastes, sous peine de voir la nature du financement « falsifier » le concept de l'œuvre. En effet si la taille ou le nombre de fragments importaient peu, la mise à disposition d'un financement unique (avec la contribution d'un seul et même acquéreur) aurait, elle, compromis le projet.

Une fondation qatarie a bien proposé d'acheter l'ensemble des fragments : Danh Võ a expliqué que le Qatar (à travers une institution que l'on

Fig. 2 : Production (Shanghai)
©Danh Võ

imagine être publique ?) souhaitait initialement financer la production des différentes pièces après avoir été séduit par une proposition faite par l'artiste. « Nous leur avons dit qu'ils pourraient couper les bras de la Liberté, qu'ils pourraient avoir cette partie-là, s'ils finançaient notre projet ou du moins, s'ils nous donnaient le montant nécessaire pour débuter », a-t-il expliqué[4]. Sous la forme d'une provocation (ce qui, si l'on pense à sa réaction à Cassel, lui correspond bien[5]), Danh Võ n'a pas hésité à *sur-vendre* son œuvre afin de tenter l'institution qatarie. Cette dernière, visiblement trop heureuse de pouvoir jouer sur différents registres, se montra très intéressée par le rachat de ce célèbre monument américain…

Ce projet difficile à réaliser (en raison de son mode de financement complexe) aurait donc pu devenir un projet aisément *racheté* – au sens propre comme au sens figuré. Ainsi le financement de l'œuvre n'était pas uniquement problématique du point de vue de sa faisabilité ; trop connoté, il pouvait également changer la signification de l'œuvre. On imagine bien que le Qatar ne se serait pas privé de communiquer sur son implication et que, si l'histoire venait à être connue, elle aurait affecté la lecture faite par les commissaires et les

1. Le travail au repoussé est une technique de martelage. Selon ce procédé, les plaques de métal épousent les formes de la paroi contre laquelle elles sont frappées au marteau. Ce fut la technique employée au 19e siècle pour la Statue de la Liberté.

2. La vente d'une seule pièce permettant de couvrir la production d'une pièce et demi.

3. Je tiens ici à remercier Philippe Manzone, directeur de la galerie C. Crousel, pour avoir bien voulu répondre à mes questions.

4. « Qatar was the project's sponsor (in the beginning). We basically told them that we could cut off Liberty's arm – they could have that if they funded the project or at least gave us the amount we needed to start. » ; « Actually Qatar wanted them all. That was too scary. That's why we said no, you can take the arm to start with. » (Danh Võ cité en interview par Jennifer Thatcher dans « We the People », art. cit., p. 3).

5. Selon la citation mentionnée au tout début de cet article.

Fig. 3 : *Fridericianum* (Cassel), 2011
©Nils Klinger, avec l'aimable autorisation de Danh Võ et de la Galerie Chantal Crousel

historiens. Pour l'artiste, il fut donc nécessaire de résister à la puissance financière de l'émirat afin de rester fidèle au concept de l'œuvre (pensée pour être dispersée, comme expliqué plus haut, grâce à ses divers acquéreurs) mais aussi pour éviter d'être « récupéré » par un acteur aux intentions ambivalentes.

Les collectionneurs se montrèrent tout aussi enthousiastes. De nombreux acheteurs privés se firent connaître après l'exposition de sept fragments à la FIAC d'octobre 2011[1]. On trouve aujourd'hui des pièces du puzzle dans de nombreuses collections, telle Adam Lindemann en Belgique ou Boros en Allemagne. Résister, ici, supposait de refuser d'honorer des requêtes spécifiques, certains collectionneurs étant tentés d'acquérir les parties les plus figuratives. Or l'acquisition des pièces les plus reconnaissables, ou permettant de reconstruire les parties les plus iconiques, entrait en contradiction avec l'idée de Danh Võ qui souhaitait, lui, insister sur l'aspect abstrait des fragments et mettre en valeur leur potentiel interprétatif. L'artiste a néanmoins accepté que les collectionneurs fassent cirer les pièces de cuivre pour garantir leur conservation, ou même qu'ils les sectionnent afin de faciliter leur manutention. Ainsi selon ce processus d'appropriation (au sens physique du terme), le nombre total de pièces est aujourd'hui peut-être supérieur à celui initialement évoqué[2]. Quant à la couleur des fragments, on sait que leur degré d'oxydation ne correspond pas uniquement aux conditions d'exposition mais aussi aux précautions prises par les différents propriétaires de l'œuvre.

L'exposition fut influencée par le rythme de production et la cadence des mises en vente. Après Cassel, Paris et New York (à la Triennale du New Museum)[3], c'est au Danemark qu'eut lieu l'exposition la plus importante. À cette occasion, le hall du Statens Museum for Kunst de Copenhague fut utilisé comme entrepôt pendant de longs mois, de juin 2012 à décembre 2013. Directement livrés après leur production, certains fragments restèrent sur place alors que d'autres repartirent sitôt achetés. Le nombre de pièces présentées au Danemark évoluait donc selon les acquisitions. Mais il variait aussi en fonction des projets organisés ailleurs, avec la tenue de plusieurs expositions dans d'autres pays à la même époque[4]. Là encore, le concept était déterminé par des impératifs multiples, le contenu de l'exposition évoluant pendant plus d'un an à mesure que furent délivrées les pièces de cuivre déjà produites.

1. FIAC, programme « Hors les murs », Paris, Jardin des Tuileries : « We the People (detail) », 20-23 octobre 2011.

2. À noter également que l'un des fragments a été fondu par l'artiste. Il est présenté sous la forme de seize lingots de cuivre sous le titre *Ingots* (2012).

3. « THE UNGOVERNABLES », Triennale du New Museum, 15 février-22 avril 2012.

4. Au Museion à Bolzano en Italie (« Fabulous Muscles », 18 mai-1er septembre 2013) ; au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (« GO MO NI MA DA », 24 mai-18 août 2013) ; à la Renaissance Society et The Art Institute of Chicago, (« We The People (detail) », 23 septembre-16 décembre 2012) ; et au Mudam de Luxembourg (« L'image Papillon », exposition de groupe, 23 mars-8 septembre 2013).

Fig. 4 : *Fridericianum* (Cassel), 2011
©Nils Klinger, avec l'aimable autorisation de Danh Võ et de la Galerie Chantal Crousel

L'œuvre fut ensuite présentée dans des expositions dédiées sous le titre « *We The People* (detail) ». Ce fut notamment le cas à la Faurschou Foundation à Pékin (30 avril-12 octobre 2014). L'installation a été également montrée dans des expositions thématiques ou monographiques – par exemple au Museum Ludwig de Cologne, où un assemblage de huit fragments était visible en 2015[1]. Ni Danh Võ, ni le commissaire ne furent directement impliqués dans l'accrochage : lorsque les pièces sont présentées éparpillées dans les salles d'exposition, elles sont disposées telles quelles par les régisseurs du musée. La plupart du temps, ce sont les ouvriers qui choisirent d'arranger les fragments dans l'espace selon, encore une fois, l'idée d'appropriation chère à l'artiste[2].

Une œuvre lue selon des thématiques de second ordre

We The People se démarque du reste de l'œuvre et ce, par plusieurs aspects. Outre sa taille et son mode de production complexe, c'est son statut de production originale qui la distingue : elle a été créée *ex-nihilo* alors que les autres travaux sont généralement conçus à partir d'artefacts. Dans l'œuvre de Danh Võ, on trouve notamment des sculptures en bois provenant de la région vietnamienne des Hauts Plateaux, des photographies d'archive ayant appartenues à un consultant militaire américain, ou encore des bustes en marbre vieux de plusieurs siècles, encastrés dans des caisses en bois. Composant un corpus prenant des formes très variées, ces articles renvoient tous à des récits ayant à la fois une dimension personnelle et historique. Les objets à partir desquels travaille Võ sont donc à la fois considérés pour leur statut de relique et pour leurs récits intimes. Ainsi les figures en bois sculptées par des autochtones évoquent le sort des populations montagnardes catholiques persécutées par les communistes, là où les photographies capturant la vie intime de jeunes Vietnamiens font écho aux fantasmes de l'anthropologue américain qui les a prises clandestinement dans les années 1960 et 1970. La biographie de Danh Võ se comprend également selon la *grande* et la *petite* histoire : lorsqu'il fuit le Vietnam du Sud à l'âge de quatre ans avec sa famille, il fut secouru par un cargo danois après que leur embarcation se soit brisée – une épreuve personnelle qui s'inscrit dans l'histoire des *boat people* fuyant le chaos dans les années 1970.

Plus généralement, son travail se nourrit de représentations fantasmées l'un sur l'autre par l'Orient et l'Occident. À travers elles, Võ considère les notions d'identité et d'état-nation selon d'inhérents paradoxes et cherche à attirer l'attention sur les différentes narrations portées par des objets qui, dans ce contexte, sont considérés pour leur forte portée symbolique. Ainsi les chandeliers de l'hôtel parisien Majestic, où les accords de paix du Vietnam ont été signés en 1973, ont été présentés à plusieurs occasions dans ses expositions[3], de même que les effets personnels de Robert McNamara (secrétaire d'État à la Défense sous les présidents J. F. Kennedy et L. B. Johnson) ou du photographe amateur Joseph M. Carrier, un stratégiste de la contre-insurrection actif pendant la guerre du Vietnam[4]. Ces objets et archives sont

1. Museum Ludwig, Cologne : « Ydob eht ni mraw si ti », 1er août-25 octobre 2015. L'opération avait été tentée une première fois quelques mois auparavant, avec treize fragments (correspondant à l'aisselle droite de la statue) montrés soutenus par un échafaudage lors de la 12e édition de la Biennale de Charjah (Charjah, Émirats Arabes Unis, 5 mars-5 juin 2015).
2. Parfois laissés en caisse, comme dans le hall du Statens Museum for Kunst de Copenhague en 2012-2013.
3. Ce fut par exemple le cas à Paris en 2013.
4. C'est son œuvre photographique documentant la vie intime de jeunes vietnamiens qui est mentionnée plus haut.

considérés par l'artiste pour ce qu'ils symbolisent – au regard de l'Histoire mais aussi de leur signifiance quasi-sacrée, renvoyant à l'idée d'un art longtemps compris, en Occident, selon l'idée d'« incarnation ». Tous sont liés à des narrations qui contredisent une mise en discours linéaire d'événements historiques.

Malgré son originalité, *We The People* présente plusieurs points communs avec les autres travaux produits par Danh Võ. De par son aspect fragmentaire notamment. « L'idée » de fragment est très présente chez l'artiste, que cela soit dans sa version figurée ou abstraite, à travers des statues de pierre ou de bois exposées en tronçons, ou des peintures montrant des missionnaires catholiques français démembrés après avoir été condamnés à mort, par exemple. Les chandeliers de l'hôtel Majestic ont été également présentés démontés dans ses expositions, avec ses différents constituants étalés à même le sol. Bien que ce mode de présentation réponde de considérations pratiques (eu égard à leur transport, notamment), il peut parfois valoir de référence au sort réservé aux pièces archéologiques dérobées puis scindées en plusieurs morceaux lors des conquêtes coloniales. « Je pense au découpage comme à une réponse à l'histoire du monde, à la dominance de la culture occidentale. Ces articles ont toujours été trimbalés dans le monde entier », dit Võ[1]. L'idée de dissémination est parfois corrélative : le mode de financement de la réplique de la Statue de la Liberté supposait que les différents éléments soient envoyés dans de nombreux pays ; tout comme la vente aux enchères organisée par la veuve de McNamara, laquelle impliquait que ses effets personnels soient dispersés une fois acquis par des acheteurs venant du monde entier. De même pour les missionnaires : ils furent envoyés aux quatre coins du globe pour prêcher la bonne parole de l'Église et leurs restes ont parfois été disséminés pour servir de reliques dans différents édifices religieux.

Bien que pensée pour attirer notre attention sur l'aspect univoque des exposés portant sur des événements marquants, l'œuvre de Danh Võ est, paradoxalement, souvent interprétée selon des récits que l'on peut qualifier d'uniformes, voire secondaires. Quand les travaux ne sont liés qu'en partie à la biographie de l'artiste et à l'histoire du Vietnam, les lectures proposées les enferment régulièrement dans l'évocation d'une histoire personnelle. Sa biographie est devenue pour de nombreux critiques « l'unique point d'entrée permettant une compréhension totale de son travail[2] ». Võ dit pourtant qu'« au fond, le fait que les artefacts que j'expose soient liés à ma vie relève de l'accident de production[3] ». Cela vaut également pour la réplique de la Statue de la Liberté : *We The People* est régulièrement présentée à travers des récits univoques, portant notamment sur sa fabrication en Chine. Comme expliqué plus haut, le fait que l'installation fut produite à Shanghai répond de considérations de savoir-faire plus que financières (une question d'échelle, pourrait-on dire). Mais malgré tout, la presse généraliste et spécialisée fait souvent mention d'une production délocalisée en Asie ce qui, bien évidement, affecte la lecture de l'œuvre.

Ainsi lors de la présentation d'une exposition d'une cinquantaine de fragments aux États-Unis en 2014, l'article du *New York Times* consacré au projet s'ouvrait par un bref paragraphe introduisant « une réplique fragmentée de la Statue de la Liberté, *made in China*[4] ». Une formulation déjà usée en 2013 dans *Art Review*[5] et qui, la même année, avait poussé l'auteure d'un article de *Connaissances des Arts* à parler d'une « parabole de la mon-

Une exposition de Danh Võ contenant certaines photos tirées des archives nommées *Photographs of Dr. Joseph M. Carrier 1962 - 1973, 2010* a été présentée en 2015 à Paris (Galerie Chantal Crousel : « Take My Breath Away », 22 octobre-19 décembre 2015).

1. Danh Võ cité en interview par Luigi Fassi dans : « Terra Incognita : The Art of Danh Võ », *Artforum 48*, n° 6, février 2010, p. 155

2. Michele Robecchi, « Living History », *Art in America*, n° 9, octobre 2012, p. 123

3. Danh Võ cité par Daniel Völzke dans : « Danh Vo : In Memory of Forgetting », *DB ArtMag*, n° 57, octobre 2009, <http://db-artmag.de/en/57/feature/danh-vo-in-memory-of-forgetting/>, consulté le 12 décembre 2017.

4. Karen Rosenberg, « Two Parks, One Statue, Lots of Pieces Lying Around », *New York Times*, 08 août 2014, p. C20 (L'article portait sur l'exposition « We The People (detail) », organisée par Public Art Fund dans différents parcs de New York à l'époque).

5. « L'œuvre de Danh Võ, *We The People* (2011-), est une réplique à taille réelle de la Statue de la Liberté. Made in China. » (Laura Mclean-Ferris, « Danh Võ », *Art Review*, n° 168, mai 2013, p. 67).

dialisation de l'économie[1] ». Sa production à Shanghai inspirait déjà *Art in America* en 2012, pour qui « la fabrication de l'œuvre en Chine par quelque cent ouvriers reflète les réalités de l'économie mondialisée contemporaine[2] ». *Parkett* alla jusqu'à évoquer une « délocalisation ambivalente », « presque cynique une fois associée au terme "liberté" », expliquant que « Danh Võ n'est qu'un artiste parmi d'autres », « contraint » lui aussi « d'avoir recours à la main-d'œuvre chinoise pour réaliser des projets artistiques de grande envergure[3] ». Ce genre de formule fut parfois repris par des catalogues : en 2012, pour l'exposition « TRACK – *a contemporary city conversation* », présentée au SMAK de Gand, en Belgique, la notice de l'œuvre notait « *We The People* est donc aussi symptomatique de la crise économique actuelle et de la sous-traitance de la production par la Chine[4] ».

Très tentante, ce type de lecture ajoute une dimension à l'œuvre, un supplément de signification dont l'artiste, lui, se passerait bien. Non pas qu'il ne souhaite pas qu'elle soit interprétée – c'est bien l'idée – mais parce que les récits liés à la production et au financement détournent l'attention et empêchent, selon lui, une lecture plus libre. En interview, Võ déclara qu'« [il] n'aimait pas le fait que [l'installation] devait être produite en Chine parce que cela ajoutet[ait] du sens à la pièce[5] ». « C'est clairement lié au fait qu'Ikea et beaucoup d'autres compagnies externalisent le travail dans des lieux où cela coûte moins cher. Bien sûr, cela sera présent dans la pièce » mais, dit-il, « la décision a été prise parce que [les ouvriers chinois] étaient capables de la produire[6] ». « Si j'avais un souhait, ce serait de faire disparaître cette dimension », a-t-il expliqué ; « j'essaye de ne pas ajouter du sens du mieux que je peux » puisque « le projet porte sur la projection, sur la façon dont du sens est produit avec ce que les gens apportent[7] ».

L'autre lecture évidente s'inspire des similitudes repérables entre le financement de la réplique et du monument original. *La Liberté éclairant le monde*, selon son nom complet, fut également financée graduellement par de nombreux mécènes. Comme on le sait, elle n'a pas été produite grâce au soutien d'un gouvernement mais grâce à diverses contributions – la réalisation du socle et de la statue ayant été rendue possible grâce au concours de nombreux citoyens américains et français, respectivement. On résumera en rappelant que le projet fut lancé aux États-Unis en 1871 avec l'idée de faire participer deux-cent souscripteurs aisés. En France, ce fut un don de soixante-mille kilos de cuivre qui permit de faire débuter la production en 1875. Or faire appel à de riches mécènes n'a pas suffi : dans l'Hexagone, Frédéric Auguste Bartholdi dut convaincre cent-quatre-vingts-une villes, quarante conseils généraux et cent-mille souscripteurs individuels pour couvrir un budget représentant deux millions de Francs de l'époque. Aux État-Unis, hormis quelques millionnaires (pour le don de l'îlot, notamment), ce furent de très modestes citoyens qui permirent de terminer les travaux avec quelque cent-mille dollars donnés par cent-vingt-mille lecteurs du journal *World*[8].

Le fait que le projet ait pu être mené à bien grâce à l'apport financier de nombreux citoyens français et américains a bien évidement renforcé la symbolique portée par la statue : il était bien question de construire un monument célébrant l'amitié entre deux peuples. On pourrait donc être tenté d'accorder au financement de l'installation de Danh Võ une importance toute aussi grande, afin de pointer le fait que, là aussi, les multiples contributions ont conduit à une production par étape : dans les deux cas, le calendrier a été largement affecté par un soutien financier assuré progressivement.

1. « Les pièces ont été fabriquées par des ouvriers chinois, parabole de la mondialisation de l'économie. » (Marie Maertens, « Danh Võ, histoires personnelles », *Connaissance des Arts*, juin 2013, p. 100).
2. Michele Robecchi, « Living History », art. cit., p. 127
3. Mirjam Varadinis, « Shattered Freedom », *Parkett*, n° 90, 2012, p. 211
4. « Danh Võ – *We The People* (2012) » in : S.M.A.K. Ghent (dir.), *S.m.a.k. Track – A Contemporary City Conversation*, Roma Publications, 2012, p. 92
5. Danh Võ cité en interview par Martin Kohler Jorgensen dans « Danh Võ – *We the People* », vidéo déjà citée.
6. *Idem.*
7. *Idem.*
8. En complément d'information, on peut citer ici l'exposition « Lady Liberty ou la fabrique d'une icône », présentée en 2016 aux Rencontres photographiques d'Arles. Elle fut consacrée aux épreuves documentant les différentes étapes de construction du monument (Musée départemental Arles antique, 4 juillet-11 septembre 2016).

Une lecture plus adaptée ?

Plus que l'évocation de récits entourant la production et le mécénat, c'est un rappel du concept initial qui permet pourtant de rapprocher les deux œuvres.

L'allégorie de la liberté imaginée par Bartholdi[1] sur suggestion de son ami républicain Édouard de Laboulaye fut un objet politique avant d'être une œuvre d'art. C'est un symbole d'indépendance, célébrant la libération des treize premières colonies américaines grâce à l'aide des Français mais qui, au moment de sa conception en 1865, signifiait aussi à la France du Second Empire que la démocratie était de l'autre côté de l'Atlantique[2]. À cette époque, la « liberté » y passait après la stabilité politique ; les partis avaient été dissous, la presse était censurée, et les monuments publics utilisés par l'empereur Napoléon III pour entretenir un sentiment d'unité nationale et de gloire impériale. Le concept original était donc quelque peu subversif et son message, clairement politique. Mais qui, aujourd'hui, s'en souvient encore ?

D'autres récits inattendus ont marqué l'histoire de ce monument. Dans un autre contexte, il a pu symboliser la présence coloniale française en Indochine. Une réduction au seizième fut en effet exposée lors de la première Exposition coloniale de Hanoï de mars-avril 1887, délivrée par une fonderie parisienne mandatée par les autorités françaises présentes sur place[3]. Appelée originellement le « Monument de la Justice » lorsqu'elle fut ensuite exposée dans un square, cette réplique fut déplacée pour être installée sur l'Île de la Tortue, coiffant pendant plusieurs décennies un pagodon situé au milieu d'un lac, au centre de la ville. Symbolisant pour les uns « la victoire de la lumière sur l'obscurantisme[4] » et pour d'autres, la sujétion du pays par une puissance étrangère, cette « Liberté sur la pagode » fut déplacée pour un lieu plus consensuel avant d'être démontée par la population locale à la fin de la seconde guerre mondiale. Ainsi dans un pays où le peuple ne pouvait se gouverner de façon souveraine, la Statue de la Liberté a pu être lue, pendant un temps, comme un monument également utilisé (« récupéré », pourrait-on là aussi dire) pour asseoir la légitimité de la France en tant que patrie des Droits de l'Homme.

On comprend qu'avec son installation, Danh Võ cherchait à démanteler le monument à la fois figurativement et symboliquement pour, comme le dit si justement la commissaire Angeline Scherf, remettre « en question l'autorité et authenticité d'un récit univoque » rattaché notamment à l'idéal de démocratie incarné par la France[5]. Ce que met en valeur son œuvre, c'est l'ambivalence et l'aspect plurivoque de la symbolique portée par le monument. Elle nous rappelle que cette statue a aussi incarné « un rappel ironique du gouffre béant entre la rhétorique des Français et les réalités coloniales » tout comme « une humble, bien qu'incomplète, vision d'une promesse d'indépendance postcoloniale » à Hanoï, écrit l'historien américain Mark Philip Bradley[6].

Dans une comparaison avec son illustre parent, *We The People* gagne ainsi à être interprétée selon ce fort potentiel évocateur. Suffisamment nombreuses, les différents symboliques qui lui ont été

1. La structure porteuse fut, elle, conçue par Eugène Viollet-le-Duc puis, dans un second temps, par Gustave Eiffel.

2. Avant la proclamation de la Troisième République en 1870. Voir : Martin Trachtenberg, *The Statue of Liberty*, New York, Éd. Viking, 1976, p. 28

3. Les informations concernant cette réplique divergent en fonction des sources. Selon l'historien Arnauld Le Brusq, il s'agissait d'une réduction en cuivre martelé, initialement conçue pour l'Exposition coloniale de Hanoï en 1887 par la maison Gaget-Gauthier & Cie. Placée sur un socle de pierre dans le square de la Place Neyret (*Ly Thai To*) jusqu'en 1890, elle fut délogée pour laisser place à une statue de l'ancien ministre Paul Bert, mort à Hanoï en 1886. La réduction de la Statue de la Liberté fut ensuite installée sur le pagodon de l'Île de la Tortue, au milieu du dit « Petit-Lac » (le lac de l'Epée restituée, *Hoàn Kiếm*). Selon l'historien Mark Philip Bradley, la réplique a été finalement disposée sur la Place Puginier jusqu'à sa destruction, à la fin de la seconde guerre mondiale.

Sources : Arnauld Le Brusq, « Hanoï : Le dragon qui s'envole », dans : Arnauld Le Brusq,*Vietnam à travers l'architecture coloniale*, Paris, Éd. de l'Amateur, 1999, p. 153 ; ainsi que : Mark Philip Bradley, « Introduction : Liberty and the Making of the Postcolonial Order », dans : Mark Philip Bradley, *Imagining Vietnam and America*, *op. cit.*, p. 4

4. Arnauld Le Brusq, *idem.*

5. Angeline Scherf, « Go Mo Ni Ma Da* », dans *Danh Võ – Go Mo Ni Ma Da*, Angeline Scherf (dir.), Paris, Dilecta / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2013, p. 11

6. Mark Philip Bradley, *op. cit.,* p. 4.

arbitrairement attribuées depuis la fin du 19e siècle n'ont pas besoin d'être secondées par d'autres récits. Danh Võ dit d'ailleurs que *Lady Liberty* « a été violée assez de fois » ; selon lui, ce dont elle a besoin aujourd'hui, c'est d'être libérée des multiples rôles qu'elle a dû incarner depuis son érection[1]. Ce à quoi nous invite l'artiste, finalement, c'est à résister aux lectures les plus directives afin de laisser les multiples fragments devenir autant de surfaces de projection. Võ n'a-t-il pas lui-même résisté aux appels du Qatar ou aux commandes précises des collectionneurs afin de ne pas devoir abandonner, ne serait-ce que symboliquement, ce potentiel ? Laisser entendre que la Liberté avait un prix suffisait déjà amplement à affecter la réception de son installation.

L'Histoire telle une fiction

La question de l'interprétation est centrale chez Danh Võ. De par leur apparence hermétique, ses travaux semblent souvent suggérer qu'il serait vain de vouloir les déchiffrer de façon catégorique. Or si ses œuvres se dérobent face aux lectures univoques, c'est que Võ souhaite à travers elles attirer notre attention sur le fait que l'interprétation des évènements historiques s'opère elle aussi selon une narration trop linéaire pour pouvoir être entièrement fidèle à la réalité. Ainsi on ne doit pas uniquement au financement et à la production de son installation une lecture biaisée : nombreuses sont les œuvres interprétées en fonction d'une mise en perspective partiale, inspirée de récits lacunaires – une problématique faisant écho aux lectures s'appuyant sur des thématiques de second ordre, déjà évoquées plus haut.

Cette contextualisation univoque concerne les autres travaux mentionnés jusqu'ici. Nous avons par exemple fait noter la présence des chandeliers de l'Hôtel Majestic dans ses expositions : ces trois monuments de cristal ont été présentés comme les témoins muets des accords de paix signés entre les leaders pro- et anticommunistes en 1973 – un armistice sans effets bénéfiques pour la population vietnamienne et ayant conduit, quelque années plus tard, la famille de Danh Võ à quitter le pays par bateau. Or ces lustres ont également surplombé les réunions du Haut commandement militaire allemand pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque le palace lui servit de quartier général. Auparavant, ils avaient assisté à des fêtes légendaires, à une époque où le Majestic était le repère de l'élite bourgeoise et de l'avant-garde parisienne des années 1920… Ce majestueux trio est donc avant tout l'incarnation d'un apparat qui vise à éblouir et ce, quel que soit le contexte. Võ se plait à imaginer ces chandeliers non pas comme les témoins d'un événement particulier, mais comme étant conçus « pour [n]ous faire oublier », « impressionnant les visiteurs [au point] qu'ils laissèrent tous leurs chagrins derrière eux[2] ».

Nous avons également cité les archives photographiques d'un consultant militaire américain travaillant dans les années 1960 et 1970 au Vietnam. Lors de son séjour, Joseph M. Carrier produisit de nombreuses photographies ayant pour sujet les signes d'affection échangés publiquement entre de jeunes Vietnamiens (*Cultural Boys*, 2007). Cette série nous parle d'un secret que Carrier devait garder, sous peine de voir sa mission s'arrêter ; elle suggère un affect par procuration à une époque où révéler son homosexualité revenait à ne plus pouvoir travailler pour l'armée. À propos que ces images, certains critiques ont écrit qu'elles illustrent la vie que Danh Võ – gay lui aussi – aurait pu avoir s'il n'avait pas quitté la péninsule. Or comme l'explique le plasticien, si ces photos représentent « les archives disparues qu'[il] aurait pu avoir au Vietnam », « on peut aussi considérer que ce projet parle *simplement* de la relation qu'[il] a avec Joseph Carrier[3] ». Ces archives lui furent en effet confiées après que Carrier l'eut rencontré à Los Angeles. Depuis, ils entretiennent une relation amicale ; le testament du retraité est même devenu une œuvre présentée par Danh Võ sous le titre *untitled (will)* (2008).

Ainsi les pièces exposées par l'artiste sont des articles dont l'histoire doit être considérée comme

1. Danh Võ cité par Yilmaz Dziewior dans *Danh Võ : Ydob eht ni mraw si ti*, Yilmaz Dziewior (dir.), Cologne, Museum Ludwig / Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 33.

2. Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat dans : « Danh Võ : la complexité raffinée des choses », art. cit., p. 39.

3. *Idem*.

plurivoque. Si elles sont comprises comme des témoins, il convient de prendre en considération l'ensemble des récits auxquels elles pourraient être rattachées – au risque, sinon, de se laisser « hypnotiser » par un seul aspect. Mais ses travaux doivent aussi pouvoir dépasser ce statut : « témoins ou traces, il faut aussi qu'ils soient autre chose », dit Võ[1]. Selon lui, leur éloquence ne pourrait se limiter à leur condition de pièces historiques, ou à leur exemplarité au regard de la production mondialisée des œuvres d'art, par exemple. Fragments archéologiques, reliques, marchandises, emprunts : les travaux de Danh Võ ne sont ni l'un ni l'autre, et tout à la fois. Le commissaire Yilmaz Dziewior résume en expliquant que son travail se veut être le moyen « d'ouvrir à une autre compréhension [menant] à un labyrinthe d'interprétations[2] ».

Le fait que ses œuvres soient volontiers interprétées selon des thématiques connotées peut être compris comme illustrant l'aspect fantasmagorique et amnésique des mythes entourant les exposés historiques et ce, d'autant plus s'il est question du Vietnam et d'icônes telles la Statue de la Liberté. Alors que sa pratique vise à déconstruire les schémas de pensée à partir desquels nous interprétons ce que nous lisons dans les livres d'Histoire, et bien qu'il présente des pièces qui contredisent les narrations linéaires – permettant une mise en perspective critique des exposés qui font autorité – ses travaux ne semblent pouvoir rompre avec l'imaginaire auquel ils sont arbitrairement associés. Son travail attire ainsi notre attention sur le fait que les pièces qu'il présente tendent à être contextualisées selon une approche aussi univoque que les exposés historiques eux-mêmes – que cela soit en raison d'un fort potentiel fantasmagorique gommant toutes aspérités ou d'un schéma de pensée trop étroit pour contenir plusieurs « vérités ».

Si *We The People* est régulièrement étudiée à partir de la question du financement et de sa production en Chine, c'est bien que l'histoire du monument conçu par Bartholdi semble impliquer des problématiques trop évidentes pour valoir une analyse approfondie. Ainsi une lecture originale ne saurait que s'inspirer des nouveaux aspects apportés par sa réplique, peut-on penser. En définitive, ce que vise à montrer Danh Võ, c'est qu'au contraire, nul récit historique n'est assez fort pour ne pas pouvoir être remis en question. « L'Histoire est une fiction » dit-il, « et c'est sa beauté, parce que cela nous donne une certaine liberté[3] ».

Jonathan Maho

1. Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat, art. cit., p. 39.
2. Yilmaz Dziewior, *Danh Võ : Ydob eht ni mraw si ti*, *op. cit.*, p. 25
3. Danh Võ cité en interview par Anaël Pigeat, art. cit., p. 40.

Artangel et la commande d'art public au Royaume-Uni au tournant du XXIe siècle

Quand l'hybridation des financements de l'art britannique coïncide avec une hybridation des lieux de l'art

Même sans connaître leur nom, le public de l'art contemporain sera familier de certaines de leurs productions : on doit en effet au Artangel Trust d'avoir fourni à des artistes les fonds et le soutien logistique nécessaires à la production de projets uniques dont ils n'auraient jusque-là pu que rêver. Artangel est une agence de commande d'art public indépendante basée à Londres. Il ne s'agit ni d'une agence privée servant d'intermédiaire entre des clients et des artistes – activité qui s'est développée de façon spectaculaire avec l'introduction d'un 1% artistique par Margaret Thatcher, elle-même inspirée par des pratiques américaines –, ni d'un organisme public, comme l'est Art on the Underground ou tout autre service public de commande d'art régi par le *Cultural Commissioning Program*. Artangel diffère aussi de l'action des Nouveaux Commanditaires qui en France confient l'initiative des commandes à des membres de la société civile : en mettant en relation un médiateur culturel et un groupe de citoyens avec une demande particulière afin de choisir l'artiste le plus à même de s'emparer de leur projet, cette initiative lancée par la Fondation de France renverse et démocratise la pratique habituelle de la commande d'art public. Artangel, de son côté, ne cherche pas l'inversion de la logique de l'offre culturelle, mais sa circularité, car, d'une certaine façon, cette agence indépendante cherche à faire des artistes leurs propres commanditaires.

Comme de nombreux organismes culturels britanniques, Artangel est une organisation caritative d'utilité publique. Fondée en 1985 par Roger Took, elle a permis la création de certaines des œuvres éphémères *in situ* les plus marquantes de ces trente dernières années, qu'il s'agisse de *House* de Rachel Whiteread en 1993 – moulage en ciment de l'intérieur d'une maison choisie dans une rangée de logements délabrés promise à la démolition dans le quartier populaire de Mile End – ou de *The Battle of Orgreave*, reconstitution (*reenactment* en anglais) organisée en 2001 par Jeremy Deller de la célèbre confrontation violente entre mineurs et policiers, parfois montés, lors de la grande grève de 1984, pour laquelle Deller fit appel aussi bien à des anciens mineurs et à quelques policiers qui avaient participé aux affrontements, que, fidèle aux associations surprenantes qui sont sa signature, à des sociétés de reconstitutions historiques (en fait plus de vingt groupes dont *The Wars of the Roses Federation*, *The Sealed Knot* et *The Southern Skirmish Association*). Les deux artistes reçurent chacun le prestigieux prix Turner peu de temps après leur collaboration avec Artangel, Whiteread en 1993, Deller en 2004, témoignant à la fois de leur importance respective sur la scène artistique britannique, et du rôle joué par l'agence de commande d'art public dans l'émergence de jeunes talents.

Artangel existe depuis trois décennies qui forment aujourd'hui un tout cohérent en termes de périodisation à la fois artistique et politique. Elle fut créée en réaction aux coupes budgétaires introduites par le gouvernement Thatcher en 1979, et a depuis évolué de manière distinctive au gré des différentes orientations des politiques culturelles mises en place depuis par les gouvernements travaillistes et conservateurs qui se sont succédés. Son recours à un modèle économique mixte reposant sur des fonds publics, privés et du mécénat d'entreprise résulte du mouvement plus général d'hybridation du financement de la culture et de l'art encouragé par les différentes politiques culturelles mises en place depuis les années quatre-vingt, et il fournit une étude de cas récente particulièrement signifiante pour l'étude des questions plus larges relatives à la spécificité britannique du soutien à l'art. Ce que je souhaite démontrer, c'est que la façon très particulière dont

James Lingwood et Michael Morris, ses directeurs recrutés en 1991 pour remplacer Roger Took, ont géré les vicissitudes du financement public et mis à profit une évolution de l'état d'esprit national face à la question de la philanthropie, a permis l'émergence d'un nouveau modèle viable et indépendant, mais aussi que ce modèle s'est reflété formellement dans la manière dont Artangel a envisagé le lieu de l'art, et plus généralement dans la façon dont ils envisagent la création et l'exposition de l'art hors de la galerie ou du musée. L'art *in situ* produit par l'agence caritative, forme extérieure de cet *installation art* identifié par Claire Bishop et Boris Groys comme l'un des genres artistiques contemporains prédominants, a en effet reflété les bouleversements sociaux et économiques qui ont transformé le pays au tournant du siècle[1].

Les projets Artangel sont souvent réalisés à Londres, même si ce n'est pas exclusivement le cas, surtout depuis la mise en place de leur nouveau programme international qui a permis des productions en Islande et aux Etats-Unis. L'expérience du lieu y tient une place tout aussi importante que l'œuvre elle-même, et les deux viennent à se confondre. L'agence en a fait un élément de plus en plus explicite de sa communication, la revendication de cette identification culminant dans le nouveau slogan inauguré en 2015 : « Un art extraordinaire. Des lieux inattendus (Extraordinary art. Unexpected Places). » Certains projets récents comprennent ainsi l'utilisation par PJ Harvey d'un studio d'enregistrement installé en 2015 dans l'ancien stand de tir du centre des impôts de Somerset House pour enregistrer son dernier album devant un public confiné derrière un miroir sans tain, œuvre intitulée *Recording in Progress*. La même année, un autre projet a vu Ben Rivers faire usage des anciens studios de télévision de la BBC à White City – plateaux ayant accueilli de nombreuses fictions célèbres de la télévision publique britannique, mais voués à la destruction pour faire place à un projet immobilier de standing – pour créer son installation immersive et cinématique « The Two Eyes are Not Brothers. » En 2001, Michael Landy avait aussi utilisé un lieu laissé vacant entre deux occupations pour créer *Break-Down*, en l'occurrence une boutique C&A vide sur Oxford Street. Le *Plot* (2014) de Jose Damasceno prenait place dans une bibliothèque publique en activité dans le quartier d'Holborn, le *Master Rock* (2015) de Maria Fusco fut un programme radio enregistré depuis une station hydro-électrique creusée sous Ben Cruachan, l'un des plus hauts sommets de la côte ouest de l'Ecosse, et Jorge Otero-Pailos fut autorisé à investir le Palais de Westminster pour *The Ethics of Dust* (2016) ; de même, de nombreuses œuvres produites au fil des années et utilisant des audio-guides ont entrainé leur public à travers les rues de l'est de Londres, dans ses gares, et même plus loin, jusque sur une île du sud du pays. Avec Artangel, l'art public sort du musée, mais ne se retrouve pas pour autant dans les lieux les plus accessibles, ni les plus publics qui soient.

Art public, espaces publics

Des espaces que nous continuons de nommer publics ont en fait été largement privatisés aujourd'hui, principalement par la publicité, mais aussi parce que nos nouveaux modes de communication font que nous tenons sans gêne nos conversations privées dans la rue ou dans le bus. Cette tendance est toutefois particulièrement prononcée au Royaume-Uni, et ceci à cause d'un phénomène récent, la formalisation des *Business Improvement Disctricts* (les BIDs), autorisés dans le pays depuis 2004, et qui introduisent un degré supérieur de privatisation et de commercialisation de l'espace public. Les BIDs sont des lieux, plus généralement des quartiers, dans lesquels les entreprises et commerces locaux ont été encouragés à investir au-delà du périmètre circonscrit de leurs locaux ou de leurs commerces. Incités à prendre en charge leur environnement direct, ils l'annexent presque afin de proposer des services complémentaires et de meilleure qualité, « additional or improved services[2]. » Il s'agit en effet de veiller à

1. Boris Groys, « The Topology of Contemporary Art, » dans Terry Smith, Okwui Enwezor, et Nancy Condee (éd.), *Antinomies of Art and Culture, Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 71-82; et Claire Bishop, *Installation Art*, Londres, Tate Publishing, 2005.

2. Voir par exemple, parmi plus d'une centaine de BIDs conclues au Royaume-Uni, le Baker Street Quarter BID

la propreté du quartier et donc de l'environnement direct de ces entrepreneurs, de le rendre plus beau et plus agréable grâce à un nouveau mobilier urbain et des plantations entretenues, de le rendre plus sûr également en investissant dans des caméras de surveillance et du gardiennage privé. Ces investissements privés représentent des économies conséquentes pour les autorités locales, voire pour le gouvernement, mais permettent aussi de relancer l'économie de quartiers déclinants, d'y encourager le commerce et de faire monter les prix de leur immobilier, pour le gain des généreux donateurs privés.

Certaines œuvres *in situ* (on parle en anglais de *site-specific works*) ont commenté cette nature publique ambiguë, ainsi que le degré particulièrement élevé que cette ambivalence atteint dans la ville de Londres. Pour cela, elles ont fait usage d'espaces privés, cachés, ou plus généralement inattendus : voies souterraines désaffectées, cinémas abandonnés, hangars de stockage, etc. Bien sûr, le caractère public de l'art public ne découle pas seulement du lieu où il est présenté, mais dans la notion d'*in situ*, l'implication du secteur public (et donc le degré de financement public du projet), la sphère publique (les éléments politiques qui animent l'œuvre), et l'espace public (le positionnement de l'œuvre en dehors de l'institution), sont trois critères qui se chevauchent.

Financement public, financement privé

Sans fonds propres[1] – il ne s'agit pas d'une fondation – Artangel perçoit aujourd'hui un tiers de son financement de subventions de l'état (distribuées par l'Arts Council, devenu Arts Council England, ou ACE, depuis la dévolution de 1994). Un montant presque équivalent vient de co-productions avec d'autres œuvres charitables ou des fondations, ou grâce à du *sponsoring*. Le dernier tiers vient d'un mécénat privé organisé en un système de trois niveaux de souscription : une cotisation d'au moins £1.000 annuelles pour appartenir à the Company of Angels, ou bien de £750 par an avec un engagement sur quatre ans; £2.500 annuelles pour être un Guardian Angel, ou bien £2.000 par an sur quatre ans ; et enfin une donation d'au moins £5.000 par an pour devenir un Special Angel[2]. Le contexte dans lequel l'agence fut fondée en 1985 fut celui de coupes budgétaires imposées par le gouvernement Thatcher qui souhaitait alors rompre avec une période qui depuis l'après-guerre avait été décrite comme une phase de consensus autour d'un Etat-Providence qui avait, sous l'influence majeure de John Maynard Keynes, introduit un haut degré de soutien public à l'art dans un pays jusqu'alors habitué à un mécénat plutôt bourgeois. Les années quatre-vingt furent donc le moment d'un volte-face assez spectaculaire dans la politique culturelle du Royaume-Uni qui choisit dès lors de privilégier à nouveau et de faciliter le soutien privé à l'art[3]. L'introduction en 1984 du Business Sponsorship Incentive Scheme (le BSIS) fut l'un des premiers pas marquants de cette révolution néo-libérale, destiné à remplacer le plus possible le soutien public par du mécénat d'entreprise. Dès 1992-93, des dépenses dans le domaine culturel s'élevant à £4,5 millions par an se mirent à générer un sponsoring de £7,5

<http://www.bakerstreetq.co.uk/about/article/what-is-a-bid/>, consulté le 12 décembre 2017. L'expression souvent citée « additional and improved service » est utilisée sur la page du London City Hall consacrée à ces initiatives : <https://www.london.gov.uk/what-we-do/business-and-economy/supporting-business/about-business-improvement-districts>, consulté le 12 décembre 2017.

1. La plupart des budgets que j'ai pu consulter dans les archives d'Artangel se concluent sur un équilibrage des comptes entre dépenses et recettes sur chaque projet individuel, et ceci en termes de manque à gagner, ce qui signifie qu'ils travaillent à récolter des financements jusqu'au moment même de l'inauguration du projet, et souvent au-delà.

2. Archives privées Artangel, consultées en juillet 2014. Montants ajustés pour 2017. Les donateurs sont invités aux avant-premières, ou à des dîners organisés autour des artistes, et, pour les plus généreux, reçoivent parfois des multiples réalisés par ceux-ci pour célébrer leur collaboration avec Artangel.

3. Le volte-face se fit en effet par rapport aux politiques dites de post-consensus. Il faut toutefois rappeler que cette longue période de soutien public qui suivit la Seconde Guerre mondiale fut précédée de plusieurs siècles d'un mécénat de la *middle-class* qui était le résultat d'une mise à l'écart de l'influence culturelle de l'église suite à la Réforme au 16e siècle, puis de la couronne à la suite de la Glorious Revolution à la fin du 17e siècle, mais aussi, et peut-être principalement des bouleversements économiques et sociologiques qui découlèrent de l'entrée précoce et fracassante du pays dans sa Révolution industrielle.

millions par an, en même temps que les fonds publics furent détournés de leurs destinataires habituels pour soutenir des associations travaillant au développement de ce mécénat. Lorsque Roger Took créa Artangel en 1985, son idée première était de réagir à ces coupes et de les compenser, mais il s'agissait aussi de contrer une défiance générale face aux nouvelles formes artistiques qui avaient émergé depuis les années soixante-dix, les attaques les plus virulentes venant alors déjà de la presse populaire britannique qui s'était fait les dents au moment de l'achat par la Tate en 1972 des fameuses « briques » de Carl Andre, *Equivalent VIII* (1966) – en fait un scandale à retardement dont la presse ne s'empara qu'en 1976 – et continuait de souffler sur les braises avec la création du Turner Prize par les Patrons of New Art en 1984. Pourtant, et de manière presque paradoxale, il le fit en se reposant au départ presque exclusivement sur ses fonds personnels et sur de l'argent familial. En se développant et en devenant une entreprise plus professionnelle, Artangel se tourna progressivement vers des fonds publics et vers un soutien du Arts Council, finissant par recouper, bien qu'en s'y prenant dans l'autre sens, le modèle hybride encouragé par les nouvelles formes de politiques culturelles introduites au Royaume-Uni à la fin du 20e siècle.

Un élément central de leur fonctionnement réside dans le fait que leur budget n'est pas entièrement attaché à la réalisation de chaque projet spécifique, ce qui leur permet d'appliquer un *modus operandi* qui leur est propre et fait leur spécificité, le fait de ne pas donner de date trop précise aux artistes pour la réalisation de leur projet et de prendre tout le temps nécessaire (des années parfois) pour le laisser mûrir et pour en discuter avec les artistes[1]. Lorsqu'en 1992, le brasseur Beck's signa un accord avec Artangel pour un financement sur trois ans qui résulta dans la création du *House* de Rachel Whiteread, le statut de l'agence changea radicalement. *House* fut l'un des fruits seulement de la prolifique collaboration entre Artangel et Beck's, le second ayant également financé *Empty Club* de Gabriel Orozco en 1996, *Feature Film* de Douglas Gordon en 1999, ou encore *The Influence Machine* de Tony Oursler en 2000, avant que le brasseur ne crée la même année son propre prix d'art contemporain en association avec l'ICA, Beck's Futures. Ainsi, lorsqu'en 1996 Beck's renouvela son soutien pour quatre années supplémentaires tout en ajoutant une somme forfaitaire de £125.000, Artangel fut soudain en mesure de compter sur des réserves qui sont celles de fondations plus traditionnelles. Ce nouveau statut se confirma quand au même moment, l'Arts Council se montra plus généreux dans ses subventions. Artangel figura en effet parmi les premiers récipiendaires d'un prix appelé National Lottery Arts for Everyone, A4E, prix attaché à un programme destiné à encourager les organismes spécialisés à toucher de nouveaux publics – le terme en vogue était alors au Royaume-Uni celui de *diversity*, et les nouveaux publics à conquérir étaient donc ceux d'une population moins riche, plus jeune et moins exclusivement blanche. La loterie nationale, The National Lottery, fut introduite au Royaume-Uni par John Major en 1994, et allait transformer le paysage culturel britannique avec un soudain apport de fonds très importants destinés à des « bonnes causes », dont la culture et l'art. On pourra identifier ces fonds comme à la fois privés (l'argent venant effectivement de chaque individu achetant un billet de loterie) et publics (les sommes étant redistribuées par le Trésor). Ce n'est que très tardivement, et bien plus tard qu'ailleurs en Europe, qu'un système de loterie nationale fut autorisé au Royaume-Uni, probablement simplement parce que Margaret Thatcher, qui avait été élevée dans les valeurs du méthodisme, s'y était fermement opposée pour des raisons morales. Ce fut toutefois le New Labour qui récolta les fruits de cette véritable aubaine lorsqu'il remplaça les conservateurs en prenant le pouvoir en 1997. Les directeurs d'Artangel comprirent très rapidement les bénéfices qu'ils pouvaient tirer de cette hybridation progressive des sources de leurs revenus. En effet, il ne s'agit pas simplement de multiplier les sources, mais de se rendre compte du fait que financeurs privés comme financeurs publics sont encouragés dans leur générosité et rassurés sur leurs choix lorsque leur bénéficiaire a également trouvé un soutien auprès de l'autre secteur.

1. Encore une fois, les archives montrent des budgets variables pour chaque projet.

Les années 1990 et 2000 furent des décennies propices au développement de leur financement, mais également un moment où Artangel tenta de résister au mieux au phénomène qui vit le New Labour promouvoir, par une augmentation significative du budget du DCMS[1], le secteur culturel, ou plutôt ce qui s'appelait alors de plus en plus l'industrie culturelle, comme des attractions touristiques à haute rentabilité, et à la systématisation de l'utilisation de l'art *in situ* dans un but de régénération urbaine et sociale. Les années deux mille dix furent, quant à elles, marquées par de nouvelles coupes imposées par le gouvernement de coalition élu en 2010 à la suite d'un accord entre conservateurs et libéraux démocrates, et dans un contexte de crise financière internationale. L'appel gouvernemental à une plus grande autonomie des institutions artistiques et autres organismes culturels sous la devise « Big Society » donna à Artangel l'opportunité de faire la démonstration de la résilience de son modèle hybride dans lequel les subventions du Arts Council étaient maintenant presque garanties.

Le site de l'œuvre comme lieu d'adaptation

Sur toute cette période, Artangel resta également à la pointe des changements artistiques qui intervinrent alors et adopta les nouveaux formats qui se mirent à prédominer : le professionnalisme des projets artistiques, leur ampleur et leurs dimensions, leur complexité technologique, et tout ce qui fait qu'un projet artistique nécessite de plus en plus de préparation, une meilleure infrastructure technique, des budgets plus importants, et, tout simplement, un degré de sophistication inédit. Les œuvres d'art basées sur un travail de recherche (*research-based art*) nécessitent un temps long de pré-production, et le goût actuel pour le monumental signifie que l'argent doit aujourd'hui être injecté à l'avance, et pas seulement être le prix payé plus tard une fois que l'œuvre arrive sur le marché.

Presque paradoxalement, Artangel a à la fois épousé le mouvement de cette hybridation du financement de l'art aujourd'hui consensuelle, et résisté à son implémentation forcée. Ses directeurs et ses équipes ont toujours cherché à contrôler leur niveau de redevabilité, l'instrumentalisation de leur action par le secteur public comme par le secteur privé, et le profit commercial que leurs soutiens publics, philanthropiques, ou venant d'entreprises ont pu être perçus comme tentant d'exploiter. Cette résistance aux pressions politiques et commerciales, bien que principalement silencieuse, peut se déceler dans certaines œuvres produites par Artangel au fil des années en fonction des différentes périodes où elles ont été créées, mais aussi, et de manière encore plus claire, dans le choix des différents lieux occupés par ces productions.

Les projets produits par Artangel furent très visibles et très présents dans le centre de Londres dans les années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix grâce à leur utilisation (inspirée par le travail de l'agence Creative Time à New York) de l'écran publicitaire de Piccadilly Circus, le Spectacolor, et de panneaux publicitaires positionnés un peu partout en ville, mais aussi en Irlande dans le cas de l'intervention de 1987 de Barbara Kruger, *We Don't Need Another Hero*. Pourtant, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, ils semblent rechercher des emplacements moins visibles ou moins accessibles. Cette occupation plus subtile de l'espace public est probablement une réaction à l'ère d'instrumentalisation politique inaugurée par le gouvernement Blair (bien qu'elle ait déjà été en germe dans la politique culturelle des conservateurs, Margaret Thatcher s'étant montrée très intéressée par le modèle américain, et en particulier par l'utilisation de l'art dans les programmes de régénération urbaine). Un célèbre discours donné à la fin de son mandat par Tony Blair à la Tate Modern devant un parterre d'acteurs culturels le 6 mars 2007 résume bien le rapport très particulier à la culture qui s'était alors installé : Blair insistait alors sur le fait que « le dynamisme dans les arts et dans la culture crée un dynamisme pour la nation, » et que son gouvernement avait créé sur les deux décennies qui venaient de s'écouler les conditions propices à l'éclosion d'un « âge d'or » pour les

1. Le *Department for Culture, Media and Sport*, renommé par Tony Blair en 1997 après avoir été créé en 1992 par John Major sous l'intitulé autrement conservateur de *Department for National Heritage*, DNH.

arts[1]. Cette instrumentalisation fut économique, mais aussi sociale, poursuivant la politique de régénération urbaine par la culture importée par les conservateurs, en continuant d'encourager le mécénat privé, mais en y ajoutant aussi une augmentation spectaculaire du budget public dédié. Elle reposait également sur une croyance dans les vertus sociales de la culture, capable d'aider à la lutte contre la pauvreté, contre le crime et toutes sortes de problèmes sociaux. Sur la scène internationale, la devise utilisée par le New Labour au moment de sa conquête du pouvoir au mitan des années quatre-vingt-dix, « Cool Britannia[2] » devait aussi avoir une utilité dans la reconstruction d'un prestige national et dans le renforcement de son *soft power*.

Nouveau génie du lieu

Les artistes qu'Artangel a soutenus depuis plus de trois décennies font partie d'une ou deux générations qui ont fait l'expérience d'une disparition progressive, bien sûr relative, de l'atelier comme lieu de travail où l'œuvre est conçue et élaborée avant d'être exposée ailleurs. Une pratique hors les murs encouragée au Royaume-Uni par l'influence d'étudiants marcheurs comme Richard Long ou Amish Fulton à St Martins à la fin des années soixante, ou encore par le Department of Environmental Art créé par David Harding à la Glasgow School of art en 1985. À Londres, le lien entre art et lieu changea aussi à la fin des années quatre-vingt pour des raisons économiques et politiques. En fermant le Greater London Council en 1986, le gouvernement Thatcher souhaitait réduire le montant de leurs subventions – ainsi que l'influence bien trop marquée à gauche de son directeur à l'époque, Ken Livingstone, alors appelé « Ken le rouge », et son soutien à un art communautaire politisé – et cette suppression eut une influence géographique très claire sur la création dans la capitale. À l'est, le réaménagement du quartier des Docklands soutenu par Thatcher avec la création d'un organisme dédié la London Dockland Corporation, engendra dans l'intérim de nouvelles opportunités pour les artistes. C'est dans l'un de ces bâtiments, un ancien immeuble de bureaux appelé PLA en cours de reconversion, que Damien Hirst organisa en 1988 l'exposition « Freeze » considérée aujourd'hui comme l'acte de naissance des Young British Artists[3]. Les Young British Artists, ou YBAs, ont longtemps été appelés les « enfants de Thatcher » (*Thatcher's children*), et leur esprit d'entreprise, notamment dans l'organisation de leurs propres expositions, fut alors loué. Mais, s'ils étaient en effet des enfants de Thatcher, ce n'était pas parce qu'ils embrassaient sa vision néo-libérale de la société, ou parce qu'ils furent soutenus par Charles Saatchi, concepteur des publicités de campagne de son parti, mais bien parce que leur génération a émergé dans le contexte particulier de sa politique culturelle post-consensus et a dû s'adapter à la baisse des subventions allouées aux écoles d'art et aux musées publics. Les artistes migrèrent en masse vers ces quartiers de l'est autrefois repoussants à la recherche d'ateliers aux loyers peu élevés. Ils furent bientôt suivis par les galeries qui quittèrent l'ouest de Londres, leur périmètre traditionnel. L'impact sur la scène artistique, mais aussi sur l'urbanisme en général, fut considérable.

Les maisons

Artangel produit et promeut des œuvres qui reflètent cette nouvelle perception de l'espace, principalement londonien. Il s'agit de plus en plus souvent d'œuvres qu'il faut aller trouver, créant ainsi ce que Claire Bishop appelle des « pèlerins de l'art » (*art pilgrims*), invités à pénétrer de nouveaux territoires, avec une particularité : la présence remarquable, et significative, d'immeubles et de maisons dans leurs projets[4]. Une étude des

1. « *Dynamism in arts and culture creates dynamism in a nation* » et « g*olden age* », voir : <http://www.theguardian.com/politics/2007/mar/06/politicsandthearts.uk1>, consulté le 12 décembre 2017.
2. L'expression est un jeu de mot sur le chant patriotique « *Rule, Britannia!* ».
3. Sur les circonstances ayant mené à la transformation de la géographie artistique de Londres, voir Aidan While, « Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art, » Londres, *Area* 35, n° 3, Sept. 2003, p. 252-61.
4. Claire Bishop, « As if I was lost and someone suddenly came to give me news about myself » dans *Off Limits: 40 Artangel Projects*, Gerrie von Noord (éd.), Londres, Merrell Publishers, p. 25.

archives de l'agence montre qu'une grande quantité d'énergie a été déployée au fil des années à rechercher des maisons vides ou a négocier l'occupation temporaire d'immeubles vides car en cours de rénovation[1]. Cet intérêt a des explications culturelles. La Grande-Bretagne a en effet l'un des taux de propriété immobilière le plus élevé au monde, mais également un parc particulièrement cher et délabré.

Ce phénomène a été décrit par Patrick Keiller dans son film de 2000, *The Dilapidated Dwelling*. La maison exerce en effet un pouvoir particulier de fascination sur les Britanniques, et sur les artistes britanniques qui l'utilisent aujourd'hui comme lieu d'exposition, ou comme l'œuvre elle-même. Ce retour du domestique pour remplacer le musée ou l'espace de la galerie leur permet de s'approprier une architecture donnée, porteuse des traces de vies vécues entre leurs murs. Toutefois, de la même façon, les maisons permettent aux artistes de retourner à l'intérieur, de travailler sur l'*in situ* non pas dehors, mais dans des espaces qui ne sont pas en plein air, et qui aujourd'hui sont parmi les derniers à échapper aux yeux inquisiteurs des caméras de surveillances, de Googlemaps, et autres drones : en d'autres termes, les nouveaux lieux d'un partage, et donc d'un art véritablement public, dans un contexte où l'espace public a été progressivement privatisé. Artangel, et les artistes que l'agence soutient, utilisent de manière imaginative des lieux délabrés entre deux occupations officielles, mais cette utilisation n'est pas seulement rentable (pour les artistes et leur producteur comme pour les propriétaires qui économisent des frais de gardiennage), mais également stratégique : en termes d'histoire de l'art, il s'agit là de redéfinir la possibilité de travailler hors de l'institution. Politiquement, ces interventions attirent l'attention sur les répercussions visuelles des aléas économiques sur l'environnement principalement urbain. La maison vide renvoie en effet à des questions d'accessibilité, d'éviction des classes populaires et de délabrement. symboliquement, la maison incarne parfaitement pour Artangel une nouvelle condition d'entre-deux où viennent se rencontrer les nouvelles acceptions des notions de public et de privé, notions qui président déjà financièrement à la production des œuvres qui viennent s'y loger : la maison protège de l'espace public et de son instrumentalisation politique, elle est aussi l'un des rares endroits qui échappent à la privatisation de celui-ci.

La liste des projets Artangel investissant des immeubles ou des maisons est longue. Nous pouvons mentionner quelques exemples. Tout d'abord, une commande à l'étranger, la première pour l'International Circle créé récemment par Artangel, mais qui illustre toutefois des problématiques britanniques sur la nature hybride de l'espace domestique, entre privé et public : *Mobile Homestead* créé par Mike Kelley et présenté en 2013, juste après le suicide de l'artiste. Simulacre de la façade de sa maison d'enfance hissé sur un imposant camion afin de traverser la ville de Détroit, l'œuvre fait de l'intime une procession publique. Avec *Yes, these eyes are the Windows* en 2014, Saskia Olde Wolbers explore cette même coexistence d'un aspect public et d'un aspect privé en revisitant, grâce au son seul, la maison occupée par Vincent Van Gogh pendant son court séjour à Londres entre 1873 et 1875. La présence d'une plaque commémorative bleue caractéristique signale d'ailleurs encore la coïncidence dans ce même lieu d'une histoire publique, associée à une figure célèbre, et d'une identité privée, domestique, faisant de la maison individuelle un monument public. Un autre exemple est celui de Catherine Yass qui, en 2008, monta *High Wire*, traversée spectaculaire de l'espace entre deux immeubles depuis démolis du quartier pauvre de Red Road à Glasgow par un fil-de-fériste. La performance, et la vidéo qui en fut tirée, offrirent un

1. Voir la lettre envoyée à Scottish Widows au sujet du Cubbitt's Building à Covent Garden, le 2 juillet 2005 : « *Whilst we fully understand that your priority is to find someone to take on the long-term lease of this building, we hope their (sic) may be advantages in the short term of building a profile for the property through a collaboration with Artangel.* » Artangel a en effet travaillé dans un grand nombre de lieux remarquables : un club privé pour hommes à Saint James, The Roundhouse à Camden Town, un cinéma des années soixante abandonné au sous-sol du St Martin's Hotel. Certains critiques, dont Peter Bishop et Lesley Williams, ont une vision assez pessimiste de telle interventions temporaires, et soulignent le risque de voir de tels projets exploiter les effets de la récession (Peter Bishop et Lesley Williams (eds.), *The Temporary City*, Londres, Routledge, 2012). On peut en effet remarquer que certaines des occupations faites par Artangel entre deux occupations ou pendant un réaménagement ont précédé, voire aidé, la monté en gamme de ces immeubles ou quartiers.

point de vue tout à fait inhabituel sur la vie en logement social. *Die Familie Schneider* créé par Gregor Schneider à Whitechapel en 2004 consistait en la duplication d'une maisonnée installée dans une maison mitoyenne de ce quartier de Londres, tournant le familier en *unheimlich*, mais seulement une fois que le visiteur est passé dans la seconde maison et a découvert que les mêmes scènes exactement s'y déroulent, impliquant exactement les mêmes gens dans une maison absolument identique à la première, ou du moins c'est ce qu'il semble, Schneider ayant en fait engagé trois couples de jumeaux pour accomplir les mêmes gestes dans des *terraced houses* typiques de Londres aux dispositions jumelles.

Seizure de Roger Hiorns fut installé en 2010 dans un appartement à loyer modéré d'après-guerre condamné à la démolition dans l'est de Londres. Une fois rendu hermétique, Hiorns y injecta des centaines de litres d'une solution de sulfate de cuivre qui se solidifia pour former une caverne féérique de cristaux bleus. Le choix du lieu mettait ici en avant le patrimoine immobilier britannique et l'utopie d'après-guerre qu'a représenté le logement social construit alors mais aujourd'hui déliquescent, passé que Hiorns présenta à nouveau comme l'invention d'un avenir. Mais en accentuant également l'aspect uniforme et étriqué de tels espaces privés – mais publics, car logements sociaux – l'œuvre questionna aussi le concept même de logement, lieu qui, lorsqu'il se standardise, peut aussi être dé-privatisé.

La plus fameuse de ces réalisations domestiques fut toutefois *House*, créée sur Grove Road par Rachel Whiteread. La confusion ente intérieur et extérieur dans *House* brouille les pistes entre espaces privés et publics. Comme nous l'avons dit plus haut, la production de *House* fut l'occasion pour Artangel d'expérimenter un nouveau modèle de sponsoring avec Beck's. La marque de bière se révéla en effet bien un sponsor plus qu'un mécène. L'universitaire et critique taiwanaise Chin-tao Wu a été très critique de l'utilisation commerciale faite par Beck de sa collaboration avec Artangel :

> *House* fut une œuvre originale, voire radicale, dans son approche de l'espace sculptural et dans la façon dont elle explorait notre compréhension de ce qu'est l'espace domestique, mais son produit dérivé, l'étiquette *House* sur les bouteilles de bière Beck's, également conçue par Whiteread, n'en est pas une. Au contraire, l'étiquette *House* est ce que Frederic Jameson appelle un « pastiche », « une parodie vide… qui a perdu son sens de l'humour », et qui tourne en ridicule la *House* originelle. Et là réside toute l'ironie : *House* est cette maison dans laquelle vous ne pouvez pas entrer, alors que Beck's est « la bière que vous achetez mais que vous n'allez pas boire,… car l'étiquette sur la bouteille vaut plus que ce que cette dernière contient[1]. »

House incarne ces contradictions soulignées par Wu, et elle le fait en inversant sa face publique (l'œuvre d'art) et sa face privée (son sujet domestique). Alors qu'une lecture binaire des deux catégories de privé et de public les a régulièrement opposées (le public étant du côté de la démocratie, de l'accessibilité, de l'égalité ; le privé quant à lui plutôt associé au domestique, à la propriété, à l'élitisme), avec une vision du privé comme manque de transparence (*publicness*), et du public comme manque d'intimité (*privacy*), les artistes ont trouvé dans le motif de la maison, des espaces qui permettent de dépasser ces oppositions. La façon dont ces lieux domestiques revisités reconfigurent le rapport entre dedans et dehors apparaît alors comme une expression des nouvelles conditions hybrides de leur création, du nouveau rapport que les artistes entretiennent avec le doublon privé-public qui, que ce soit en termes de financement, d'urbanisme ou de politique, ne fonctionne plus comme une dichotomie.

Conclusion

La récente reconfiguration de la sphère publique qui a accompagné les reconfigurations du financement de l'art comme ses modes de production se trouve reflétée formellement dans les différentes

1. Chin-tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Londres, Verso, 2003, p. 146. « *House was original, and even radical, in its approach to sculptural space and in the way it explored our notions of domestic space, but its sister product, the House label on Beck's beer bottles, also designed by Whiteread, is not. On the contrary, the House label is what Frederic Jameson referred to as "pastiche", "a blank parody… that has lost its sense of humour", casting ridicule on the original House. The irony is that House is the house you cannot walk into, and Beck's is "the beer you buy not to drink… when the label is more valuable than the contents.* »

œuvres que nous avons évoquées et plus précisément dans le travail de commandes d'Artangel. Ces œuvres s'attèlent en effet à la mise en forme et en image de l'hybridation récente entre public et privé. Nous pouvons être critiques à l'égard de la « privatisation » de notre espace public, la perte d'espaces communs remplacés par une séries de lieux privés avec leurs hiérarchies sociales et leurs propres règles d'accès et d'usage. Mais nous sommes en fait tout aussi prompts à dénoncer l'atteinte à notre vie privée que représentent la vidéo-surveillance, particulièrement massive à Londres, ou la cartographie réalisée par Google-maps.

Ainsi, ce qui est parfois présenté comme un genre artistique, l'œuvre *in situ*, et qui au 20e siècle a systématiquement été associé avec une pensée critique et un certain degré de progressisme, est en fait une notion assez malléable dont l'efficacité politique a dû être reconfigurée à la suite de l'effondrement des expériences spatiales traditionnelles, de la perte progressive de la spécificité de lieux devenus, notamment dans les grandes villes, des lieux génériques, et de l'hybridation du financement de l'art depuis les années quatre-vingt. En rencontrant le public (les spectateurs, mais aussi ce qui crée *du public*, un lieu permettant le dialogue avec l'œuvre) dans des espaces privés, Artangel offre un commentaire sur le fait qu'il n'y a plus de coïncidence entre les concepts binaires de dedans-dehors et de privé-public, et, ce qui est plus important encore, l'agence s'efforce de ne pas confondre simples visibilité et accessibilité, et véritable influence esthétique et politique.

Charlotte GOULD

Greenwashing et *greenbashing*

L'art écologique à l'épreuve de son mode de financement

L'écologie est au cœur des discussions économiques et sociales actuelles. Nombreux sont les artistes sollicités à l'occasion d'événements publics, à l'instar de la COP 21 il y a moins de deux ans, à produire des œuvres qui, placées dans l'espace public, sont destinées à illustrer le débat public et à rallier les citoyens au thème. Sensibles à la cause pour certains, ils peuvent également choisir ce thème comme *leitmotiv* de leur travail, en dehors de toute commande, leur financement fait alors partie intégrante de leur réflexion éthique. L'argent – financement entrepreneurial, par exemple – replié sur le sujet de l'environnement, peut faire figure de repoussoir : une grosse production favoriserait la conception d'œuvres énergivores et donc incohérentes.

Le financement des œuvres constitue un élément de leur appréciation critique, et ce dès l'apparition du thème dans l'histoire de l'art. Les projets environnementaux conçus par Robert Smithson, artiste considéré, dans l'historiographie américaine, comme l'un des pionniers du sujet, font immédiatement l'objet de controverses. En 1971, lorsqu'il s'engage dans le marché de la réhabilitation de sites miniers, il s'appuie sur une loi contraignant les entreprises à dépolluer les sols, à leurs frais. Ce mode de financement entrepreneurial incite Smithson à opérer un revirement stratégique. Il est loin cependant de convaincre les entreprises minières et les universités pour le financement de ses travaux de grande envergure. Sa sincérité est remise en cause : il se rallierait au thème dans le seul but de lever des fonds, préfigurant le *greenwashing*. Les liens entre art écologique et argent relèvent donc immédiatement de la polémique. En contrepoint, et à la même époque, la stratégie de Liz Christy, compatriote de Smithson, remporte l'adhésion du public et de l'administration municipale new yorkaise en les ralliant à sa mission de revégétalisation de l'espace urbain new yorkais. Tout en adoptant une posture de *green guerillera* lorsqu'elle investit des terrains vagues, elle prend soin de respecter le cadre légal de la propriété publique. Cette précaution lui permet de bénéficier de financements publics et privés et, *in fine,* de diriger le programme de plantation des Nations Unies. Les liens entre art et argent peuvent s'avérer fructueux.

Regardant au-delà de ces deux exemples historiques, il est à noter que le corpus sélectionné s'ouvre à l'international – les artistes actifs cités dans cet article viennent d'Amérique du Nord et du Sud ou en Europe. Il ne sera hélas pas possible de faire, dans l'espace imparti, une histoire de l'art écologique et de son financement ; seuls certains artistes et œuvres qui semblent pertinents à ce propos seront évoqués afin de mettre en évidence autant la pertinence de leurs engagements pour certains que l'effet d'aubaine pour d'autres ou encore les contorsions obligatoires pour un quelconque subventionnement. Tous, en outre, occupent le terrain de l'écologie sans considération de lieu nuançant alors le présupposé américain de l'émergence du sujet. Le travail de Nicolas Uriburu, artiste argentin, certes moins documenté, mais tout autant sensible aux causes de l'arbre et de la pollution de l'eau, le prouve. S'il se rend visible, à l'instar de Christy, en adoptant, à Buenos Aires, les codes de la *green guerilla*, le manque de soutien financier le pousse, en 1998, à contacter Greenpeace et jusqu'en 2010, artiste et association travaillent ensemble sur quatre projets liés à la pollution de l'eau, à la défense des espèces animales et au traitement des déchets nucléaires. De la contrainte financière naît ici une collaboration artistique pour le moins inédite puisque l'organisation activiste a refusé toute autre collaboration avec un artiste.

En contrepoint, le travail de ces défricheurs est mis en perspective avec celui d'artistes européens actuels, choisis en raison de l'actualité et de la visibilité de leurs travaux à l'heure de la COP 21. Dans le cadre strict de la manifestation internationale, ils bénéficient des fonds issus de commandes publiques. Certains de leurs travaux, placés dans l'espace public parisien, semblent mal-

heureusement livrer une proposition trop littérale et bien peu critique (en raison de leur caractère de commande ?). Certains se risquent même à l'incohérence compte tenu de la lourde empreinte carbonique de leur production ; faut-il alors y voir la marque de leur confortable financement ? L'art écologique, pour échapper à toute critique, devrait-il alors se passer d'argent ? Il est manifeste que les artistes les plus radicaux et soucieux de leur indépendance adoptent cette position. Le français Laurent Tixador, par exemple, dont il sera question plus tard dans cet écrit, choisit de travailler sans gros budget ni élément préfabriqué[1].

Ainsi, les réflexions et choix ayant présidés à la conception des œuvres sélectionnées dans cet article ont pour objectif de souligner la prégnance de la relation entre art écologique et argent. La question se pose donc de savoir si un tel art, dans sa dimension éthique, ne tend pas intrinsèquement à repousser le pouvoir de l'argent. Comment l'art écologique doit-il être financé pour prétendre en être ? L'artiste se doit-il d'être scrupuleux quant au choix de son sponsor, ou doit-il chercher à s'en passer ? Un art écologique « véritable » doit-il porter sa conscience autant sur le processus de création et son monde de financement ? N'existe-t-il pas d'autres alternatives ?

Un pionnier… du *greenwashing*

Les toutes premières œuvres réalisées dans le paysage par l'américain Robert Smithson montrent un artiste peu soucieux de l'environnement qu'il investit ; plusieurs œuvres permettent d'en rendre compte. Près de Rome, il répand du goudron dans une carrière abandonnée *(Asphalt Rundown,* 1969*)*. Ce geste est réitéré lors de l'exposition *955.000* en 1970, à Vancouver *(Glue Pour)* où cette fois l'artiste verse de la colle *in situ*. En 1968, Smithson projette d'acquérir une île exclusivement constituée de rochers, au large de Vancouver. *Island of Broken Glass* (1968) pour la mettre à contribution de ses expériences sur le phénomène d'érosion. Il prévoit en effet d'y déposer cent tonnes de verre industriel teinté en vert. Le matériau se transformerait en sable au fil du temps. Craignant ses effets négatifs, Greenpeace s'oppose au projet, lequel condamnerait en effet l'île à n'accueillir plus aucun écosystème. Plus encore, il ferait également entrave au cours naturel de la migration des oiseaux en les empêchant de se percher sur les rochers. Enfin, il construit la célèbre *Spiral Jetty* (1970), une spirale hors d'échelle, longue de 457 m, dans les eaux du Great Salt Lake, dans l'État de l'Utah. Ce qui a séduit l'artiste dans le choix du site est la qualité chromatique des eaux du lac, d'un rouge profond. La spirale a été fabriquée au moyen de 6650 tonnes de roches transportées d'un site adjacent, à l'aide d'engins de chantier – elle bouleverse la physionomie du terrain pour donner lieu à un paysage. Ces œuvres sont révélatrices, sinon d'un mépris, au moins d'une absence de considération de l'artiste à l'égard de l'environnement.[2] Seuls le phénomène de cristallisation et le concept d'entropie – la lente et inéluctable désintégration des systèmes – l'intéressent, à ce stade de sa carrière.

Broken circle / Spiral hill (1971) est réalisé en deux parties à Emmen (Hollande), sur un site industriel désaffecté. *Broken circle* se compose de sable, de terre et d'eau, d'une digue d'un diamètre d'environ quarante deux mètres, et d'un rocher posé en son centre. *Spiral Hill* consiste elle en un relief conique de terre d'un diamètre de vingt trois mètres, recouvert d'une couche de terre arable. Un chemin blanchi, tracé au sable blanc, part de sa base pour s'enrouler autour du cône. Si l'œuvre reprend le protocole et le gigantisme de *Spiral Jetty*, *Broken Circle/Spiral Hill* opère une rupture – elle est considérée comme « la première réhabilitation d'un site déclassé[3] », du fait de sa localisation sur un site industriel désaffecté. Ce projet rencontre l'adhésion du public et des institutions – il devient le parangon des interventions de Robert Smithson.

1. Cf. Sébastien Biset, « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage », dans *Marges* [En ligne], n° 9, 2009, <http://marges.revues.org/536>, consulté le 03 décembre 2017.

2. Sur la question des disputes entre écologie et *Land Art*, voir Éliane Elmaleh. « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, n° 93, vol. 3, 2002, p. 65-77.

3. Adeline Lausson, Le Land Reclamation Art : idées, artistes, projets. Des années 1960 aux années 2000, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Levaillant, Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue le 25 novembre 2006, p. 68.

À partir de 1972, sur ce modèle et pendant deux ans, jusqu'à son décès, Smithson prospectera auprès des compagnies minières ou des universités en vue de l'implantation de ses projets. L'artiste s'appuie alors sur le marché de la réhabilitation des sites miniers aux États-Unis. Contraignante, la loi de 1971 oblige les entreprises minières à dépolluer leurs sols. La perspective de cette nouvelle source de financement entrepreneurial coïncide avec un revirement des stratégies plastique et discursive de l'artiste. Smithson fait-il alors preuve d'opportunisme ? Sa démarche est-elle sincère ou pratique-t-il le *greenwashing*[1] avant l'heure ? L'analyse des écrits de l'artiste fournit des éléments de réponse. Dans un premier article consacré aux œuvres réalisées en plein air[2], Smithson tend à montrer au moyen de son interprétation du concept d'entropie[3] qu'esprit humain et planète se trouvent « dans un état perpétuel d'érosion[4] » à la faveur d'un mouvement orienté vers la destruction de l'ordre et la déperdition de l'énergie. *Island of Broken Glass* s'inscrit dans cette ligne, au mépris de l'équilibre écosystémique de l'île.

Dans le même article, Smithson procède à l'apologie des machines – machines qu'il enrôle dans la construction de ses œuvres titanesques. Selon lui, nature et technique ne constituent pas des opposés au sens strict, il les envisage plutôt suivant un rapport d'analogie. Ainsi, selon l'artiste :

> même les outils et les machines les plus perfectionnés sont faits des matières brutes de la terre. Les outils technologiques d'aujourd'hui, hautement raffinés, ne sont pas si différents de ceux des hommes des cavernes. (…) Les lugubres tracteurs (…) ont la maladresse de dinosaures blindés. (…) Les marteaux piqueurs et des explosifs (…) peuvent produire des glissements de terrain et des tremblements de terre[5].

Par des moyens littéraires, poétiques et rhétoriques, Smithson légitime une intervention invasive de l'artiste dans la nature ; sa main, prolongée par cette extension technologique qu'est l'outil, reproduit un phénomène entropique naturel, à la manière d'un démiurge en négatif.

Le lien entre exploitation économique et perturbation de l'environnement ne devient ostensible dans ses écrits qu'en 1971 – l'année même de la loi sur la réhabilitation. Il dénonce, dans *Untitled*[6], l'aveuglement des industriels et offre l'alternative d'une intervention de l'artiste envisagé comme médiateur :

> Le monde a besoin de charbon et d'autoroutes, mais nous n'avons pas besoin du résultat des mines à ciel ouvert ou des trusts autoroutiers. L'économie, quand elle fait l'abstraction du monde, est aveugle aux processus naturels. L'art devient une ressource, qui intercède entre les écologistes et les industriels. L'écologie et l'industrie n'empruntent pas des voies à sens unique, mais devraient plutôt se rencontrer. L'art peut aider à procurer une dialectique nécessaire entre eux. Une leçon peut être tirée des demeures indiennes creusées dans les falaises et les œuvres faites de monticules de terre. Ici nous voyons que nature et nécessité agissent de concert[7].

Le dernier texte de Smithson, daté de 1972 (*Proposition pour la réhabilitation d'un site de mine à ciel ouvert en terme d'Earth Art)* est rédigé à l'occasion d'une conférence sur l'éducation artistique organisée en 1973 à l'université de l'Ohio. Smithson expose son projet *Bingham Copper Mining Pit*, et appelle à une collaboration entre artistes et industriels. *Spiral Jetty* y est cette fois présentée par son auteur comme une œuvre écologique – le Great Salt Lake est situé à proximité d'un derrick abandonné qui a pollué les eaux avoisinantes. Il précise que

1. *Greenwashing* (écoblanchiment) : terme anglosaxon désignant les pratiques consistant à utiliser abusivement un positionnement ou des pratiques écologiques à des fins marketing. Le *greenwashing* peut par exemple se faire par des publicités trompeuses ou par le fait d'arborer des « labels verts maison » non officiels.
2. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson, Essays with illustrations*, New York University Press (éd.), 1979.
3. Un principe de thermodynamique qui permet de mesurer la dégradation de l'énergie d'un système pour mettre en évidence la lente et inéluctable dégradation de la nature.
4. Robert Smithson, *op. cit.*, p. 82, traduction de l'auteure.
5. *Ibid.*
6. Cf. Robert Smithson, *Robert Smithson : The Collected Writings, J. Flam* (éd.), Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 376.
7. *Robert Smithson, The Writings of Robert Smithson, op. cit.,* p. 220.

> (…) les artistes, écologistes et industriels doivent progresser en relation les uns avec les autres, plutôt que de continuer à travailler et produire chacun de leur côté. (…) Il devrait y avoir des artistes-consultants dans chaque entreprise majeure en Amérique[1].

En 1972, à la recherche de soutien et de financement pour des œuvres hors d'échelle et hors de prix, Smithson confère rétroactivement des vertus environnementales à ses interventions artistiques dans le paysage. Il se pose en artiste-entrepreneur et sollicite, en plus du mécénat entrepreneurial auquel sont contraintes les entreprises, un mécénat étatique. Il ne rencontra pourtant pas l'adhésion des industriels – ses projets ne rempliraient pas le cahier des charges législatif, à savoir la conversion des sites en pâturages ou en zones de divertissement. Son travail n'a pas été considéré comme suffisamment réparateur. Smithson n'aurait aucune conscience environnementale avanceraient certaines, il serait opportuniste. D'ailleurs, un financement entrepreneurial serait incompatible avec l'émergence d'un art préoccupé d'écologie. Ainsi Adeline Lausson, dans sa thèse consacrée au *Land Reclamation Art*, cite Janet Kardon, laquelle admet que « s'il propose effectivement une reconversion, ses projets ne sont pas de la réhabilitation écologique ; sur le papier à dessin, cela devient une certitude ». Elle le trouve emprunt d'« ironie, voire de cynisme[2] », ce que Lausson corrobore en notant que ces dessins sont « de précieuses sources d'infos montrant le fossé qui existait entre le discours que l'artiste défendait auprès des industriels et le contenu des projets eux-mêmes[3] ». La chercheuse conclut que Smithson n'est pas à l'origine des recherches des artistes dédiés à la réhabilitation.

La réception critique controversée de Smithson est révélatrice des résistances rencontrées par certains artistes lorsqu'ils s'emparent d'un sujet de société, finançable par l'état ou les industriels. L'aventure de Smithson montre plutôt les liens tumultueux entre *sponsoring* entrepreneurial et sauvegarde de l'environnement et préfigure le *greenwashing*.

1. *Ibid.,* p. 221.
2. Adeline Lausson, Le Land Reclamation Art, *op. cit.*, p. 73.
3. *Ibid.* p. 71.

Une Green Guerilla au États-Unis

Aux États-Unis, à la même période, dans un contexte économique sombre, une artiste peintre emprunte, dans un premier temps, la voie de la fronde. Liz Christy est considérée comme une des fondatrices de la *green guerilla*. À New York, de nombreux propriétaires d'immeubles abandonnent leurs biens à la municipalité : ils sont inoccupés et couteux à entretenir. La ville n'a pas plus de moyens et décide d'en raser certains donnant alors naissance à des friches et des terrains vagues, rapidement grillagés. Liz Christy, avec quelques amis, conçoit des bombes de graines et de terreau *(seed bombs)* à jeter par dessus les palissades ou à travers les grillages. Ces « bombes » y libéreront leurs graines et en restitueront l'usage au voisinage. Par ce geste, elle incite les citoyens à s'emparer des terrains abandonnés. En 1973, elle crée ainsi le premier jardin communautaire de l'histoire, à Manhattan.

Le geste de l'Américaine se situe entre performance artistique et activisme. Elle fait coïncider son geste militant (le lancer de bombes) et le registre sémantique activiste (*green guerilla*, bombardements). Ses actions sont néanmoins poétiques, non violentes. Elles consistent plus en une forme de protestation pacifique qu'en une guerre déclarée aux institutions : planter des fleurs, lâcher des graines, organiser des ateliers, des plantations expérimentales de multiples plantes en milieu urbain. Christy prend d'ailleurs soin de ne pas enfreindre la loi. Lorsqu'il s'agit, après les jetés de *seed bombs*, d'aménager des terrains vagues, elle veille à ne pas les occuper illégalement ; cette précaution lui permet d'obtenir un soutien public, financier et logistique. Elle obtient l'autorisation de l'administration et officialise avec la municipalité, en avril 1974, l'occupation de l'espace moyennant un loyer symbolique d'un dollar par mois. Elle intègre par conséquent ses réalisations dans le tissu institutionnel officiel et devient la première directrice du conseil de l'environnement du programme de plantation des espaces publics des Nations Unies.

Pour financer son projet, Christy sollicite également le *sponsoring*. Elle obtient des dons de plantes de la part d'entreprises, des dons en nature d'horticulteurs professionnels et de jardiniers amateurs. Une urne dans le jardin permet également de

déposer de l'argent destiné à acquérir les outils et les plants – les donateurs doivent remplir leurs chèques à l'ordre des *Guerilleros* Verts. L'entretien des jardins tient, lui, à l'action de volontaires. L'action de Liz Christy remporte un franc succès auprès du public. Elle est largement relayée par les institutions. Le geste marque les esprits, alerte les autorités et permet de recueillir des fonds. Elle vient en effet combler un manque d'espaces verts et d'espaces de jardinage dans les villes. Mis en perspective avec le rejet des projets de Smithson par les entreprises qu'il sollicite, ceux de Christy remportent l'adhésion, pour la double raison qu'en plus d'emprunter aux codes de la protestation pacifique, ils ont un effet de réhabilitation tangible. L'art écologique, pour remporter l'adhésion, semble, à ce stade de l'analyse, devoir s'adosser une vocation utilitaire.

Les codes de la *green guerilla* adoptés par Christy trouvent écho, à la même période, en Amérique du Sud. Nicolás Uriburu, artiste porteño, préoccupé par l'abattage des arbres dans le centre de Buenos Aires, après avoir été soutenu par l'administration, se sent abandonné par les institutions. Il opte alors pour une stratégie originale en appelant Greenpeace à la rescousse. Les actions communes de l'artiste et des activistes font figure d'exception dans l'histoire de l'association, ce qui en souligne le caractère singulier.

Greenpeace à la rescousse !

L'Argentin, à la faveur d'exposition et de bourses d'études, visite l'Europe et les États-Unis à la fin des années 1960 et prend conscience, par contraste, de la richesse des réserves naturelles de son pays. À Buenos Aires, il décide de s'impliquer dans la protection des arbres. En 1971 (puis en 1980), dans la rubrique « courrier des lecteurs » de *La Nación*, quotidien porteños, il s'adresse directement aux citoyens pour les enjoindre à protester. Les jacarandas de la place du Chili, des spécimens pourtant âgés de trente à quarante ans, sont menacés de destruction par les militaires. Ils obstruent la perspective des statues du parc de Palermo. Leur abattage permettrait de réaliser un terre-plein asphalté. Des pelleteuses ont déjà détruit un hectare de gazon lorsque Uriburu rédige sa lettre ouverte. Son ton est impérieux, il « exige qu'on cesse cet assassinat d'arbres, qu'on respecte (les) places. C'est un manque total de culture de les réduire à du ciment ». Il dénonce également la passivité de la population et l'appelle à manifester :

> Peu à peu nous sommes privés de 'vert', personne ne proteste, personne ne remplace les arbres. Il est plus simple de sceller des trous avec du ciment. (…) Tous ceux d'entre nous qui sommes d'accord avec cette idée, unissons-nous pour défendre notre ville et ses arbres, qui nous appartiennent.

Le 5 juin, les militaires répliquent en remettant en cause son patriotisme argentin[12]. L'artiste s'oppose à leur décision. La lettre ouverte publiée dans *La Nación* émeut pourtant la population, attachée à ces arbres. Un « véritable mouvement d'opinion se constitue[3] ». En 1982, Uriburu forme un nouveau projet lié au reboisement de la ville – le redoublement des arbres plantés à Buenos Aires : il obtient ainsi aisément l'accord de la direction des Parques y Paseos pour la plantation de 50 000 arbres autochtones. L'administration fournit même les plants[4]. À l'occasion de cette première plantation, il se voit donc soutenu, administrativement et financièrement.

Nicolás Uriburu se sentait-il, avant sa disparition survenue en juin dernier, soutenu par les instances culturelles et les pouvoirs publics ? Lors d'un entretien mené personnellement en octobre 2014, il répond fermement par la négative : « L'état ne donne rien, je bénéficie exclusivement de financements privés que je trouve par moi-même[5]. » Il profite également de donations de pépinières – celles auxquelles il achète des plants – ou de célébrités de passage à Buenos Aires, les Rolling Stones par exemple. Uriburu se sent abandonné, solitaire, s'envisage comme « un superman qui met sa cape[6] ».

1. Pierre Restany, *Uriburu : Utopie du Sud*, Milan, Electa, 2001, p. 68.
2. *Idem.*
3. *Idem.*
4. *Ibid.*, p. 160.
5. Les propos de Nicolás Uriburu sont repris de l'entretien entre l'artiste et l'auteure, conduit en français à Buenos Aires les 8 et 9 octobre 2014.
6. *Ibid.*

La dénonciation de la pollution de l'eau, second fer de lance d'Uriburu, le conduit à concevoir une première action, le 15 juin 1969, à Venise, en dehors du cadre de la Biennale : il déverse de la fluorescéine dans le Grand Canal et s'expose alors immédiatement à des sanctions administratives. La question sensible de la structure de la fluorescéine, sa couleur artificielle et sa composition chimique, ainsi que de son déversement dans des cours d'eau au cœur des villes sèment le doute sur les bonnes intentions de leur auteur : en colorant les eaux, dénonce-t-il leur impureté ou au contraire les pollue-t-il? Une vedette de police aborde son embarcation. Il est arrêté. Le questeur demande « à procéder à des analyses du colorant, effectuées le 22 juin 1968[1] ». Uriburu est finalment libéré, après vérification de l'innocuité du colorant[2] ». Le 15 juin 1970 à Paris, au pont de la Concorde, la brigade fluviale intervient « au bout de cinq minutes et Uriburu a dû méditer une heure dans un commissariat proche[3] ». À Londres, le 29 novembre 1974, Nicolás Uriburu colore les deux fontaines de Trafalgar Square. Il est cité par la police devant le Tribunal des référés de Bow Street pour le lendemain et écope d'une amende de quarante livres – « la seule de toute l'histoire des colorations[4] ! ». Le fonctionnaire de l'ambassade lui lance : « *you've agressed the British Empire*[5] ». Paradoxalement, les obstacles (financiers, institutionnels) rencontrés stimulent Uriburu et le motive à entrer en contact avec Greenpeace. Grace à leur association, l'artiste bénéficie des moyens logistiques et humains de l'organisation. Entre 1998 et 2010, ils collaboreront ensemble à quatre reprises dans l'espace public de Buenos Aires[6].

Avec *Projet Yaguareté* (1998), l'artiste et les activistes s'opposent à l'installation d'un gazoduc transandin dont le trajet aurait coupé en deux l'habitat naturel des yaguaretés, une espèce de jaguar en voie de disparition. Uriburu et Greenpeace passent outre le défaut d'autorisation du directeur du Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires où l'artiste expose ; ils escaladent clandestinement – une méthode « typique de Greenpeace », remarque l'Argentin – la façade du musée pour y dérouler un rideau de très grand format (10 × 15 m) conçu par l'artiste. En 2010, Pour *Utopia del Bicenetenario*, embarqués dans un Zodiac, ils dénoncent la pollution des eaux de la rivière par déversements des usines chimiques avoisinantes en colorant les eaux en vert. L'ONG s'approprie ici le geste emblématique de l'artiste argentin.

Les actions de Greenpeace et d'Uriburu présentent de nombreux points de contact. Depuis sa coloration inaugurale (Venise, 1968), l'Argentin agit dans l'espace public ; il se passe d'intermédiaires institutionnels et administratifs ; il occupe des lieux publics sans autorisation. De ce fait, il se fait arrêter plusieurs fois. ONG et artiste ont conscience de l'importance de l'impact visuel de leurs performances pour toucher le public. Ces actions directes sont construites selon des protocoles similaires et impliquent des signes plastiques facilement identifiables. Leurs auteurs se déplacent par exemple à l'aide d'embarcations légères. Selon une même stratégie, Greenpeace met au point un vocabulaire de banderoles, d'escalades spectaculaires sur des lieux emblématiques – les mêmes que ceux choisis par Uriburu pour ses actions colorantes. Ces signes participent au succès de leurs interventions. Les hommes de Greenpeace se sont construits une image remarquable, celle de guérilleros couverts de boue, par exemple à l'occasion d'une action menée dans les mines de Zinc de Portman Bay en 1986. Uriburu apparaît le visage rougi par la fluorescéine, à l'occasion de la coloration du Riachualo, menée avec le groupuscule en 2010. Mis en perspective avec

1. Pierre RESTANY, *Uriburu : Utopie du Sud*, Electa, Milan, 2001, p. 16.
2. *Ibid*. p. 62.
3. « La peinture sur l'eau, c'est bien plus beau… », dans L*e Figaro*, 11 juin 1970. Relevons ici une incohérence chronologique : le quotidien date du 11 juin 1970 et la performance du 15 suivant…
4. Pierre RESTANY, *Uriburu : Utopie du Sud*, *op. cit.*, 2001, p. 72.
5. *Idem*.
6. *Projet Yaguareté*, performance de protestation avec Greenpeace, Musée National des beaux Arts de Buenos Aires (1998) ; *Basta de contaminar*, performance de protestation avec Greenpeace, Riachuelo, Buenos Aires (1999) ; *No a la basura nuclear*, performance de protestation avec Greenpeace, Palais des Congrès, Buenos Aires (2003) ; *Utopia del Bicenetenario – 200 anos de contamination 1810-2010,* performance de protestation avec Greenpeace, Riachuelo, Buenos Aires (2010).

les travaux de Smithson et de Christy, ceux du tandem Uriburu/Greenpeace n'ont pas d'ambition réparatrice :il s'agit de frapper les esprits par des actions à l'impact visuel fort. Cet objectif de sensibilisation du public a été très récemment réassigné aux artistes.

Éthique et commandes publiques

À l'heure de la COP 21, les artistes sont sollicités par des institutions publiques et culturelles parisiennes pour concevoir et placer des œuvres dans l'espace public, destinées à sensibiliser les citoyens sur la problématique écologique. C'est alors un évènement politique médiatisé à l'échelle mondiale qui tient lieu de cadre à ces œuvres de commandes. Cela explique-t-il la faiblesse des qualités plastiques et critiques de certaines d'entre elles ?

L'artiste danois installé à Berlin, Olafur Eliasson répond à l'appel. *Ice Watch* consiste en douze blocs de glace sculptés pesant chacun cent tonnes, disposés en cercle, place du Panthéon, afin de figurer un cadran – l'horloge du réchauffement climatique. Heure après heure, le public ne peut que constater, impuissant, la fonte inéluctable de la glace. Ce « coup du bloc de glace qui fond » ajoute l'incohérence à la littéralité – la glace qui le compose est importée « d'un fjord du Groenland[1] »…

À la même occasion, Mickael Pinsky investit, avec *L'eau qui dort*, le parc de la Villette. L'œuvre est commandée par l'association culturelle COAL (coalition pour l'art et le développement durable). L'artiste, en collaboration avec une équipe de plongeurs et les services des canaux de Paris, nettoie le canal de l'Ourq et installe quarante des objets repêchés à la surface de l'eau, dans un environnement lumineux et sonore. Si la proposition de l'artiste, sur le papier, n'échappe pas non plus à la littéralité (exhumer des déchets et les exposer…), son protocole archéologique la rend plastiquement poétique (les objets ont de la patine) et la nomenclature des objets donne du grain à moudre (les vélib', mis en place par la mairie pour éviter la pollution urbaine figurent en haut de la liste des objets polluant le canal !). Pourtant, il est manifeste que ces deux œuvres restent peu polémiques, peut-être en raison de leur caractère de commande publique à l'occasion d'un évènement politique international et de leur situation dans l'espace public. Ces trois éléments de contexte ont en tout cas un impact sur leur plastique quelque peu lisse.

Une jeune scène indépendante

En dehors de ce cadre formel rigide, la jeune scène de l'art écologique française présente des caractéristiques originales. Tout d'abord, elle s'inscrit dans une dynamique pluridisciplinaire. Les artistes travaillent en collaboration avec des institutions publiques, des ONG, des scientifiques et des entreprises. Elle est ensuite organisée au sein de structures associatives largement financées par l'État[2] (à hauteur de 70%). Ses acteurs manifestent pourtant une volonté d'indépendance, à l'instar de Laurent Tixador, lauréat du Prix Coal en 2013[3]. S'il apprécie le cadre de travail et la notoriété procurée par la récompense, il se révèle également très indépendant. Au cours d'un entretien téléphonique du 28 août 2015[4], il précise sa position :

> Je suis artiste, je ne peux pas rester totalement à la marge du milieu de l'art et des institutions culturelles, mais en tout cas je peux dire que je SAIS travailler sans argent. Je peux faire des choses illégalement, en pirate. (…) Je préfère arriver sur place, faire en fonction des éléments déjà présents, concevoir des constructions opportunistes. Elles signifient que je collabore avec mon environnement, c'est un travail à quatre mains. (…). Mon comportement consiste à aller vers une économie très

1. Anne-Cécile Sanchez, « Art arctique », dans L'œil n° 673, novembre 2014, p. 6.

2. À hauteur de 70%, Source : étude *Coal Art*, écologie et développement durable, états des lieux international des initiatives (partie 1), Janvier – mars 2011, consultable en ligne sur projetcoal.org.

3. COAL : coalision pour l'art et le développement durable, association française crée en 2008 par des professionnels de l'art contemporain, du développement durable et de la recherche dans le but de favoriser l'émergence d'une culture de l'écologie. COAL conçoit des expositions d'art contemporain et remet chaque année le prix COAL Art et Environnement. Voir : www.projetcoal.org.

4. Conversation téléphonique de l'auteure avec Laurent Tixador, 28 août 2015 (Nantes-Paris).

> simple : être le moins polluant, le moins impactant possible sur l'environnement dans lequel j'évolue. Je propose des alternatives. Il ne s'agit en aucun cas d'une colonisation du lieu.

La cohérence de l'artiste est appréciable, il rallie le sujet de l'écologie à une empreinte carbone minimale. Ses *Architectures transitoires* consistent ainsi en des tentatives d'implantation d'habitats dans la nature ou dans des lieux industriels. Il les occupe un certain temps puis les abandonne. Ils se revégétalisent ou disparaissent, absorbés par les insectes. Tixador n'importe aucun matériel extérieur au site investi. La construction forme l'occasion d'un apprentissage de l'assemblage avec des chevilles, des croisements et des coincements, techniques ancestrales. Le moment primordial de la fabrication est plus important que la pièce elle-même. Il travaille, seul ou aidé de bénévoles, avec des outils anciens, des scies, des haches, des vilebrequins. Il se passe aussi d'électricité et peut faire preuve, à l'occasion, de désobéissance civile. Ainsi à l'occasion de la construction d'une *Architecture transitoire*, il a passé une semaine, nu, seul dans la forêt :

> (…) dans l'objectif de (s)e mettre complètement à la portée de l'environnement, comme un animal. La technique de construction était dans ce cas bien différente. (Il) pouvai(t) à peine (s)e déplacer parce qu'(il) étai(t) pieds nus. (Il) devai(t) (s)e cacher. Dès le premier jour, (il) devai(t) avoir construit quelque chose pour dormir… La solution, ça a été d'aller voler du foin pour (s)e construire un nid ! (Il a) découvert que l'idée du vol n'existait pas pour un animal. Des chevreuils (lui) ont volé (s)on foin : (il) ne pouvai(t) pas leur en vouloir, ce n'était pas (S)ON foin, c'était le foin de la forêt. Quelque chose est à disposition, on le prend. C'est le contraire d'une implantation humaine, qui consiste à dessiner un périmètre, le protéger et ensuite être chez soi et ramener des choses de l'extérieur vers ce chez soi[1].

Pour toucher le public, Tixador diffuse son travail – photographies et commentaires – sur son blog[2], entame des discussions sur Facebook. Ces moyens de diffusion lui permettent de toucher une plus large population et de maîtriser le contenu de sa communication.

Conclusion

Les propositions plastiques formulées dans l'espace public au moment de COP 21 semblent donc bien sages, littérales, voire parfois incohérentes. En contrepoint, d'autres artistes, historiques ou actuels, proposent l'alternative d'un art à la marge des institutions, dans la lignée de certaines actions des pionniers de l'art préoccupé d'écologie, à l'instar des premiers lancers de bombes de graines de Christy et des colorations de Uriburu. Leurs propositions sont aujourd'hui reprises dans la société civile, preuve de leur pertinence ; les artistes « nous aide[nt)] à comprendre notre époque et à imaginer notre proche avenir[3] ». Les jardins communautaires se sont répandus dans les milieux urbains à une échelle mondiale ; la coloration des eaux initiée par Nicolás Uriburu est relayée par une action de Greenpeace, pendant la COP 21. À l'initiative de l'association, en marge de l'événement et sans autorisation, les avenues convergeant vers la place de l'Étoile sont baignées de vert fluorescent. L'événement est largement relaté dans la presse. Une action syndicale le cite encore en avril 2015, dans le but de rendre visible ce qui est invisible – la pollution. Les syndicalistes déversent dans plusieurs rivières françaises la même fluorescéine qu'Uriburu employait depuis 1968.

Le besoin de soutien logistique et financier incite néanmoins les artistes à s'intégrer dans le tissu administratif, législatif ou associatif. Le thème de l'écologie peut être inconfortable, difficile à manier, les artistes, soupçonnés de *greenwashing*, subissent le *greenbashing* avant l'heure. Leur

1. Conversation téléphonique entre l'auteure et Laurent Tixador, 28 août 2015 (Nantes-Paris).

2. Voir <www.laurenttixador.com>, consulté le 9 décembre 2017.

3. Citation tirée de Fanny Drugeon, « Portrait. Anne Tronche », *Critique d'art* [En ligne], n° 24, 2004. <http://critiquedart.revues.org/1699>, consulté le 7 décembre 2017.

réception critique peut être mitigée, comme celle de Robert Smithson, dont la sincérité et la vocation environnementale sont aujourd'hui remises en cause. Pour éviter cet écueil, de jeunes artistes souhaitent préserver le domaine d'exception artistique, défendre l'autonomie de l'art et faire acte de résistance. Des éléments d'appréciation critique se mettent en place dans le domaine de l'art préoccupé d'environnement, au nombre desquels son financement et donc les moyens logistiques mis en œuvre pour mettre au point les œuvres. Laurent Tixador porte une attention toute particulière au financement de ses réalisations – il fait partie intégrante de son travail, en dicte les conditions de réalisation et donc la forme. Il propose un art *low tech*, s'intégrant parfaitement dans les cadres naturels ou culturels qu'il investit. Il en tire les ressources nécessaires à sa construction, par exemple au domaine de Chamarande. L'art écologique, pour rencontrer l'adhésion du public et de la critique, pourrait s'attacher à suivre cette voie. Il échapperait à l'écueil du *greenwashing*. Ainsi, il apparaît incontestable que la cohérence entre le sujet de l'œuvre et sa réalisation repose en grande partie sur la façon dont le projet imaginé par l'artiste a trouvé un financement.

Isabelle HERMANN

Les avantages de la vantardise

Les rapports ambigus du Wu-Tang Clan avec le mécénat privé

Le 2 mars 2015, le groupe de rap iconique Wu-Tang Clan fit la présentation de son nouvel album, *Once upon a Time in Shaolin*, dans l'espace exclusif d'exposition du MoMa PS1. Promouvoir de la musique populaire dans un cadre muséal est inhabituel en soi. Plus inhabituel encore est qu'en cette occasion, la musique fut presque entièrement absente[1]. En lieu et place de celle-ci, le chef de file du Wu-Tang Clan, RZA, présenta une boîte en argent, délicate et sculptée à la main. Il annonça qu'elle contenait une œuvre d'art unique, créée pour un individu unique. La boîte renfermait la seule copie au monde de leur nouvel album, qui ne bénéficierait pas d'une sortie commerciale : il était seulement destiné à un auditeur avisé, et pas n'importe lequel. RZA expliqua que le Wu-Tang Clan espérait trouver un généreux mécène qui serait prêt à faire un don « en millions », en échange du droit de possession de l'objet argenté et d'écouter la musique qui s'y trouvait nichée. Un tel don, espérait RZA, entraînerait une réflexion sur la valeur du hip hop bien au-delà de ce que la reproduction de masse et la distribution globalisée n'autoriserait. « C'est une démarche radicale. C'est une démarche extrême. C'est l'exact opposé de tout ce qui se passe actuellement [dans l'industrie musicale], ajouta Cilvaringz, le producteur du Wu-Tang Clan. Nous n'essayons pas de vendre le plus de disques possible – […] on pourrait presque dire qu'on essaie d'en vendre *le moins possible* – […] et nous espérons que cela résonnera partout dans le monde ».

Cette annonce fit, en effet, le tour du monde. Dans les mois qui suivirent la présentation au PS1, le refus du Wu-Tang Clan d'introduire *Once upon a time in Shaolin* sur le marché déclencha une onde de choc dans la communauté hip hop[2]. De nombreux commentaires soulignèrent l'impact négatif du projet sur l'accessibilité du travail du Wu-Tang[3]. Le groupe a vendu des millions de disques depuis sa formation en 1993 et est couramment décrit comme l'un des plus importants et des plus novateurs de l'histoire du hip hop. Il dispose d'une large communauté de fans, qui est aussi l'une des plus dévouée et critique de l'industrie musicale. Ces derniers, sans surprise, eurent le sentiment qu'en refusant de rendre leur album public, le Wu-Tang Clan ne contrevenait pas seulement aux lois de l'industrie, mais négligeait aussi scandaleusement ses fans. Les membres du groupe avaient-ils le droit moral de refuser que leurs fans aient accès à leur travail ? Et même s'ils avaient ce droit, n'est-ce pas une stratégie à très haut risque dans une industrie culturelle à haute vitesse, fortement dépendante de la loyauté des fans ?

L'attention médiatique a été bien moindre quant aux questions que le projet *Shaolin* soulève en ce qui concerne la valeur de la musique et la validité d'une part et, d'autre part, à la relation entre art (populaire) et argent. Dans cet article, je discuterai la façon dont le Clan a tenté d'utiliser

1. Un enregistrement complet de la présentation au PS1 est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=7cAqT6dSBh8>, consulté le 12 décembre 2017.

2. Voir, par exemple : David Accomazzo « Why Wu Tang's Shaolin business model is brilliant », *Pheonix New Times*, 9 janvier 2015, <http://www.phoenixnewtimes.com/music/why-wu-tangs-shaolin-business-model-is-brilliant-6594474>, consulté le 12 décembre 2017 ; Joe Pinsker, « Should Wu-Tang Sell Its Album to One Man for $5 Million? », *The Atlantic,* 16 mai 2014, <http://www.theatlantic.com/business/archive/2014/05/for-5-million-one-person-will-get-to-own-the-only-copy-of-the-new-wu-tang-album/371020/>, consulté le 12 décembre 2017 ; Nagard Tetsuya, « Wu-Tang Clan wants to change the Music Game », *The 24 Club,* 29 mars 2014, <http://www.the24club.com/the-concierge-life/wu-tang-clan-want-to-change-the-music-game-ezclziv-scluzay/>, consulté le 12 décembre 2017.

3. Voir, par exemple : Jonathan Sturgeon, « I Heard the $5 Million Wu-Tang Album That Won't Be Played Again in Public for 88 Years », *Flavorwire,* 3 mars 2015, <http://flavorwire.com/507652/the-final-wu-tang-clan-album-88-years-5-million-one-copy>, consulté le 12 décembre 2017.

l'instrument multiséculaire du mécénat pour aborder ces enjeux et s'y frayer un chemin[1]. Je montrerai que leur projet a des implications multiples et notables se rapportant aux concepts de *valeur*, de *profit* (économique et symbolique) et au système d'échanges de dons. Le Wu-Tang Clan espérait que ce dernier ferait le lien entre les deux premiers concepts. Je me demanderai pourquoi des artistes de hip hop à succès ont fait confiance à un système apparemment anachronique comme le mécénat, et ce qu'ils attendaient du soutien d'un mécène. Ils auraient pu, après tout, concevoir ce projet comme la quête d'un acheteur, d'un investisseur ou d'un collectionneur. Pour Cilvaringz, le concept de valeur était, de façon complexe, lié à l'ambition de vendre un minimum de disques, et non pas un maximum. Le profit qu'il espérait en tirer n'était « pas seulement en lien avec la valeur monétaire », mais était aussi, en un sens, relié aux « valeurs artistiques et expérientielles que la musique possédait auparavant », mais qu'elle avait maintenant perdues[2]. Le soutien d'un mécène, défendit-il, pourrait aider à attribuer à nouveau ces valeurs à la musique. Cela dépendrait bien sûr de l'identité du futur mécène et de la bonne volonté dont il ferait preuve pour respecter cet accord.

Six mois plus tard, le 9 décembre 2015, Martin Shkreli, un jeune entrepreneur de l'industrie pharmaceutique, fit son entrée en scène, en annonçant publiquement être en possession de la boîte argentée contenant *Once Upon a Time in Shaolin* depuis le mois de mai[3]. À la suite d'enchères privées et après avoir écarté quatre autres candidats[4], le Wu-Tang Clan l'avait choisi comme mécène. En échange d'un don de deux millions de dollars, Shkreli avait maintenant un accès exclusif à la musique. Les mois suivants, les deux parties ont testé leurs rôles respectifs : Shkreli se délecta d'exploiter de manière provocatrice les avantages que lui apportait son statut de mécène, tandis que le Wu-Tang Clan découvrit l'impact du comportement controversé de Shkreli sur les résultats de leur stratégie. J'interrogerai le positionnement des deux parties vis-à-vis des concepts centraux de valeur, de profit et d'échange, ainsi que les conséquences de leurs interactions sur ces positionnements. Je serai également attentive au recours du Wu-Tang Clan et de Shrekli au trope de la vantardise pour attirer l'attention sur leur relation et pour créer des liens, non pas entre eux, mais avec leurs publics.

Dans les paragraphes précédents, j'ai utilisé les termes « mécène » et « mécénat » librement, comme si leur sens était immédiatement clair ou intuitif. Une définition plus explicite peut néanmoins s'avérer utile. Il est fructueux de concevoir les relations de mécénat en général comme une forme d'échange de dons, et d'examiner les interactions entre artistes et mécènes au prisme de la théorie du don. En inscrivant cette réflexion dans le sillage de la pensée de Mauss, Bourdieu et Komter, je pars de la prémisse selon laquelle il n'existe pas d'échange de dons qui soit véritablement désintéressé et que le donateur comme le bénéficiaire, secrètement ou ouvertement, s'y impliquent pour des gains économiques ou symboliques[5]. Le mécénat suppose un échange com-

1. Je tiens à remercier chaleureusement Rocco Hueting MA, dont la recherche innovante sur le mécénat dans la sphère de la scène Metal actuelle a inspiré ce travail, et qui a attiré mon attention sur l'importance centrale des concepts de vantardise et de dévergondage dans le contexte de la musique hip hop.

2. Cilvaringz sur le forum du Wu-Tang Corp le 30 janvier 2016 : <http://www.wutang-corp.com/forum/showthread.php?134577-Wu-Tang-Clan-Secret-Album-Sold-By-Paddle8-But-To-Whom/page94>, consulté le 12 décembre 2017.

3. Steve Dent, « Wu-Tang Clan sells its one-of-a-kind 'Shaolin' album for millions. An American collector will be the only person on Earth who can listen to the album », *Engadget,* 25 novembre 2015, <http://www.engadget.com/2015/11/25/wu-tang-clan-shaolin-album-millions/>, consulté le 12 décembre 2017.

4. Selon RZA, *Shaolin* a attiré beaucoup de prétendants : « Collectionneurs privés, chasseurs de trophées, millionnaires, milliardaires, individus inconnus, personnalités publiques, entreprises, firmes avec un objectif commercial, des jeunes, des vieux, » dit-il. « Beaucoup de diversité » (Devon Leonard et Annmarie Hordern, « Who bought the most expensive album ever made? », *Bloomberg Businessweek,* 9 décembre 2015, <https://www.bloomberg.com/features/2015-martin-shkreli-wu-tang-clan-album>, consulté le 12 décembre 2017.

5. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 ; Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action,* Paris, Le Seuil, 1994 ; Aafke Komter, *Social solidarity and the gift,* Oxford, Oxford University Press, 2005 ; Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme*

plexe d'argent et d'autorité ou, pour le dire en termes bourdieusiens, de capitaux économique, social et culturel[1]. Dans un effort conjoint, le capital économique (l'argent) et le capital social (les réseaux) passent du mécène à l'artiste, tandis que le capital social et culturel (la compétence culturelle) passe de l'artiste au mécène. Ce processus de (re)distribution du capital est délicat et nécessite beaucoup de temps, d'énergie et de discrétion[2].

Si l'échange se passe bien, les deux parties, consciemment ou non, essaient souvent d'utiliser leur relation comme un instrument d'accumulation personnelle de capital symbolique, sous forme de prestige ou d'autorité. L'affichage de ce lien auprès d'un public (nombreux ou restreint, dans ou hors de leur champ), aide les deux acteurs à ajouter publiquement de la valeur à leurs propres positions. Le fait de marquer les esprits constitue une étape indispensable vers la démonstration de pouvoir, la confirmation d'un statut et la légitimation d'une position[3]. Il est utile, en particulier dans des contextes de commercialisation et de médiatisation, de concevoir le jeu du mécénat comme essentiellement triangulaire, le public représentant le troisième acteur du jeu, dont l'importance est cruciale[4]. Il est aussi important d'ajouter que dans des contextes non-commerciaux ou dans une économie inversée, il y a toujours une condition essentielle : l'artiste et le mécène ne peuvent être effectivement en concurrence pour le pouvoir symbolique que s'ils ont réussi à présenter leur échange comme *désintéressé* – c'est-à-dire qu'ils doivent faire en sorte de conserver un semblant de générosité, de détachement, d'humilité et d'altruisme[5]. Il est intéressant de se demander si ces conditions de désintéressement apparent s'appliquent aussi aux échanges entre artiste, mécène et public dans le cadre du hip hop – et si c'est le cas, de savoir comment le Wu-Tang Clan et son mécène les ont honorées.

La valeur

L'articulation du mécénat à la culture hip hop est loin d'être évidente. Le hip hop est devenu si commercial qu'il ne semble pas avoir *besoin* de riches mécènes. Inversement, pourquoi des mécènes voudraient-ils apporter un soutien financier à des artistes qui sont manifestement capables de gagner assez d'argent par eux-mêmes ? L'observation formulée plus haut, selon laquelle l'argent et l'autorité sont les piliers de tout accord de mécénat, peut aider à comprendre cette attraction. Le hip hop se définit lui-même comme étant à la fois hyper-commercial *et* authentique, comme étant simultanément orienté vers les gains d'argent et de crédibilité[6]. Dans les paroles du rap, les rappeurs se vantent sans cesse de leur propre valeur marchande – quand ils ne parlent pas sans vergogne de leur propre autorité et légitimité dans la scène. Dans le hip hop plus que dans n'importe quel autre genre, les artistes se distinguent et montrent leur appartenance par le biais de conceptions conjointes d'authenticité et de rentabilité ; dans ce cas, plus que dans le métal, le punk ou le rock alternatif, le succès commercial ne nie pas l'authenticité, et vice versa[7]. Ce va et vient entre l'argent et l'autorité est commune au sys-

et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2007.

1. Pierre Bourdieu, « Three Forms of Capital », dans John E. Richardson (éd.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education,* New York, Greenword Press, 1986, p. 48 et p. 50.

2. Helleke van den Braber, « Reciprocal interactions and complex negotiations: three nineteenth-century models of patronage » dans *European Journal of English Studies,* 21, 1, 2017, p. 55-56.

3. Voir le travail de Myriam Chimènes pour un exemple intéressant des interactions entre mécènes, musiciens et le public (Myriam Chimènes, « Francis Poulenc et ses mécènes. Convergences sociales », dans *Revista Música,* 12, 2007, p .53-99).

4. Jonathan Nelson et Richard Zeckhauser, *The Patron's Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 2.

5. P. Bourdieu, *op. cit.,* 1994, p. 161-162.

6. Dipa Basu constate précisément ce double jeu, entre forme commerciale et forum public pour les afro-américains, dans le contexte de la musique rap (Dipa Basu, « What is real about 'keeping it real'? », dans *Postcolonial Studies*, 1, 3, 1998, p. 371-387). Voir aussi : Richard Shusterman, *Performing live,* Ithaca/London, Cornell University Press, 2000, p. 70.

7. Michael Gibson, « "That's hip-hop to me!": Race, space, and temporal logics of authenticity in independent cultural production », *Poetics,* 46, 2014, p. 39.

tème du mécénat et au hip hop[1]. Il est intéressant de noter que le Wu-Tang Clan semble parfaitement conscient de ce lien entre hip hop et mécénat. Ses membres déclarent que la notion de *valeur de rareté* relie l'un à l'autre et affirment que le hip hop a besoin de l'argent et de l'autorité de mécènes pour la consécration du genre, et pour éviter « que l'art de la musique ne se fonde dans un consumérisme facile[2] ».

> L'histoire montre que les grands musiciens comme Beethoven, Mozart et Bach sont tenus en grande estime […]. Toutefois, l'expression créatrice d'artistes [de hip hop] d'aujourd'hui, comme RZA, Kanye West ou Dr Dre, n'est pas valorisée de la même manière[3].

Un changement est nécessaire quant à « la perception, la valeur et l'appréciation de la musique comme une œuvre d'art » et ce changement ne peut se produire que si les problèmes connexes de la « longévité de la musique » et de son accessibilité numérique sans limites sont pris en compte. La musique populaire est trop omniprésente, pense le Clan : elle a besoin de se prendre ses distances pour pouvoir rester pertinente[4].

> L'accessibilité universelle a miné notre manière de faire l'expérience de la musique (…) Le laxisme d'un accès sans bornes et la saturation provoquée par l'érosion technologique des défis [sic]. La reproduction de masse a fondamentalement changé la manière dont nous percevons un morceau de musique enregistrée, alors que l'universalité numérique et la disparition des supports physiques ont brisé notre lien émotionnel avec la musique en tant qu'œuvre d'art[5].

C'est l'un des paradoxes du hip hop : de nombreux rappeurs adhèrent à la culture médiatique de masse en même temps qu'ils la dénigrent. Le rap est né des technologies commerciales des médias de masse et le hip hop n'a pu faire entendre sa voix dans la culture populaire qu'à travers les médias et les systèmes de distribution globalisés. Pourtant, pour de nombreux rappeurs, le monde des médias de masse est l'objet d'une suspicion et d'une critique profondes. L'attitude complexe du Wu-Tang Clan à l'égard de la circulation de masse reflète cette ambivalence[6]. RZA est convaincu que la grande distribution est responsable d'avoir créé un marché totalement saturé et d'avoir profondément dévalué les musiciens[7]. Il estime que le Clan n'avait pas d'autre choix que d'accroître la valeur de rareté de leur travail.

Sous bien des aspects, la dénonciation par le Wu-Tang Clan de l'omniprésence de la culture populaire fait écho aux travaux de Walter Benjamin. Le projet *Shaolin* met précisément l'accent sur les aspects que Benjamin associe à l'« aura » ou à la « valeur rituelle » de l'art – son unicité, son authenticité, sa longévité, son inaccessibilité et son isolement[8]. Dans le même temps, le projet minimise l'importance de ce que Benjamin nomme la « valeur d'exposition » de l'art : son caractère éphémère, réitérable et remplaçable[9]. La décision du Wu-Tang Clan de livrer l'album dans une boîte en argent, de le présenter comme un exemplaire unique dans un musée et de réclamer une donation « à millions » ajoute encore à l'impression

1. Pour des manifestations antérieures de cette double orientation, voir aussi : Helleke VAN DEN BRABER, « De nieuwe gids and its Informal Patronage System », dans *Journal of European periodical studies,* 1, 1, 2016, p. 53-69 ; H. VAN DEN BRABER *loc. cit.*, 2017.

2. Citation venant du site web du projet *Once Upon a Time in Shaolin*, <http://scluzay.com/eighteight>, consulté le 12 décembre 2017.

3. *Idem.*

4. Cette préoccupation concernant l'ubiquité de la musique est partagée depuis un moment par les musiciens, labels et critiques partout dans le champ de la musique. Le label expérimental Auris Apothecary, par exemple, produit des supports sonores cassés ou endommagés, invitant ainsi le consommateur à investir du temps pour réparer le CD ou la cassette avant de pouvoir l'écouter (informations tirées du site web du label : <http://aurisapothecary.org/info/>, consulté le 12 décembre 2017.

5. *Loc. cit.*, <http://scluzay.com/conceptus>, consulté le 12 décembre 2017.

6. R. SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 69-70.

7. Michelle GESLANI, « Wu-Tang Clan announce secret new album: only one copy will be available and it will cost millions », *Consequence of Sound,* 26 mars 2014, <https://consequenceofsound.net/2014/03/wu-tang-clan-announce-secret-new-album-only-one-copy-will-be-available-and-itll-cost-millions>, consulté le 12 décembre 2017.

8. Walter BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* London, Penguin, 2008, p. 7 et 10.

9. *Ibid.*, p. 12-13.

d'inaccessibilité et d'impénétrabilité, que Benjamin considère comme essentielles à la valeur rituelle.

Selon Benjamin, l'intensification de la valeur rituelle de l'art a deux effets : mettre les masses à distance et attirer les mécènes et les collectionneurs. Les mécènes désirent ardemment se rapprocher des artistes, du fait du « pouvoir rituel » émanant des œuvres[1]. Celles qui sont « conçues pour la reproductibilité » ne retiennent pas leur attention ; par définition, ils ont tout intérêt à s'approcher d'un art seulement accessible à une poignée d'heureux élus[2]. Le mécénat, avec ses insinuations de proximité et d'intimité avec les artistes, a la capacité magique d'obtenir l'accès au « pouvoir rituel » des œuvres apparemment inatteignables. Cette idée d'exclusivité a certainement attiré le mécène Martin Shkreli.

> Les gens paient des millions pour une peinture de Warhol, alors pourquoi ne pas payer une telle somme pour un album de rap unique en son genre ? [La musique] était auparavant réservée à une classe privilégiée […]. Quand Mozart et compagnie écrivaient, la musique était réservée à un très petit nombre.[3]

La notion de proximité l'a sans doute également séduit. « Je pense que je me suis acheté une place à la table avec cet album », rapporta-t-il, en voulant dire qu'il espérait que son soutien lui donnerait accès à l'élite du hip hop. Il attendait avec assurance que « Kanye West veuille échanger des trucs inédits avec moi » et que « je sois aux côtés d'Ace Hood dans un clip[4] ». Ce désir d'inclusion est en adéquation avec la théorie bourdieusienne : être proche des artistes implique également d'être proche de leur capital social et culturel et, en conséquence, d'augmenter la possibilité qu'ils soient transférés[5].

Il est important de noter que le fait d'augmenter la valeur rituelle de *Shaolin* augmente aussi les chances que l'album ait un impact durable. Dans l'industrie musicale contemporaine, aux cadences soutenues et aux renouvellements élevés, les enregistrements ont une durée de vie extrêmement courte. « Ça nous a pris du temps [pour faire l'album *Shaolin*], rapporte Cilvaringz. Après cinq ans, je regarde ça et je me dis "Est-ce que je vais vraiment publier cet album pour qu'il meure après une semaine ?"[6] ». Le fait de voir leurs disques « mourir » est bel et bien devenu un problème pour le Clan. Entre 1993 et 2014, les ventes du Clan sont passées de 2,4 millions pour le premier album à 2,1 et 1,1 millions pour les deuxième et troisième respectivement, puis à un demi-million en 2001, moins de trois cent mille en 2007, à seulement soixante mille en 2014. Et finalement, en 2015, à une seule copie[7].

Le mécénat a le pouvoir de fournir tout à la fois une sécurité économique mais aussi une prolongation et une intensification du processus de consécration. Il signale un poids historique, une intemporalité et relaie le message suivant : si un mécène repère une œuvre et lui apporte son soutien *maintenant*, elle sera plus digne encore de reconnaissance *dans le futur*. Mais il faut noter que le Clan n'a pas cherché à dissimuler son désir pour une telle consécration sur le long terme. Au lieu de l'humilité normalement requise dans un tel contexte, ils ont changé les règles du jeu – de façon typiquement hip hop – pour mettre plutôt l'accent sur les tropes de l'hyperbole et de la vantardise. L'album *Shaolin* est digne de légitimation, dirent-ils, parce qu'« il est le premier dans son

1. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 40.

2. Olav Velthuis « Symbolic meanings of prices: Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries », dans *Theory and Society,* 32 (2), 2003, p. 191.

3. Allie Conti, « Everything I Know About the Wu-Tang Album from Hanging Out with Martin Shkreli », *Vice*, 28 janvier 2016, <http://www.vice.com/en_ca/read/everything-i-know-about-the-wu-tang-clan-album-from-hanging-out-with-martin-shkreli>, consulté le 12 décembre 2017.

4. M. Shrekli, <https://twitter.com/martinshkreli/status/672994076216 6Q6832>, consulté le 22 novembre 2016. Le compte Twitter de Shkreli a été suspendu depuis.

5. P. Bourdieu, *loc. cit.*, p. 48.

6. Zack O'Malley Greenberg, « Why Wu-Tang Will Release Just One Copy Of Its Secret Album », *Forbes,* 26 mars 2014, <https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2014/03/26/why-wu-tang-will-release-just-one-copy-of-its-secret-album/#1a842dbecfbd>, consulté le 12 décembre 2017.

7. Devin Leonard et Annmarie Hordern, « Who bought the most expensive album ever made? », *Bloomberg,* 9 décembre 2015, <https://www.bloomberg.com/features/2015-martin-shkreli-wu-tang-clan-album>, consulté le 12 décembre 2017.

genre dans l'histoire de la musique[1] » et que « c'est comme si quelqu'un possédait le sceptre d'un roi égyptien[2] ». Dans les paroles du hip hop, les artistes ont recours à la vantardise pour accroître l'identité et la signification ; ici, elle est utilisée sans vergogne pour glorifier leur légitimité artistique[3].

Cette stratégie du Clan de mettre en avant la rareté, a été clairement un pari qui ne pouvait marcher qu'à la condition de trouver un mécène. Un don concret était nécessaire pour confirmer financièrement et symboliquement leur démarche. L'argent de Shkreli était indispensable : il compensait ainsi la perte des revenus issus des ventes, tout en couronnant leur revendication de légitimité. Quelle meilleure manière de faire la promotion de la légitimité que de se montrer digne d'un don généreux ? Néanmoins, l'identité du mécène et la tournure que prendrait l'échange allaient s'avérer déterminants.

L'échange

Le constat formulé plus haut selon lequel le Wu-Tang Clan voyait son projet comme une quête pour un mécène doit être précisé. Le mécénat existe sous des formes très variées, et ses formes sont comprises dans un continuum allant de la liberté et du manque de structure du don privé aux les formes définies et contractuelles du don[4]. L'échange examiné ici doit être rangé du côté commercial. Il n'a pas été conclu lors d'un arrangement informel mais au cours d'une vente aux enchères et a nécessité la création d'une nouvelle forme de protection légale, qui a mis des mois à aboutir (le droit de diffuser commercialement l'album sera transféré à Shkreli seulement après que quatre-vingts huit ans se seront écoulés). De prime abord, l'échange ressemble beaucoup à une vente ordinaire. Néanmoins, pendant qu'elle eut lieu, Shkreli s'identifia comme mécène d'une manière forte et le Wu-Tang Clan fit tout son possible pour donner à cet échange la forme d'une démarche novatrice du mécénat. Ils ne vendaient pas simplement la boîte argentée à un acheteur, mais « adoptaient une approche de la musique dont la lignée remontait aux Lumières, au Baroque et à la Renaissance[5] ».

Le Wu-Tang Clan a mis en œuvre le concept d'œuvre commandée, ou « une commande inversée dans laquelle le mécène est sollicité après que l'œuvre a été produite[6] ». Les commandes musicales ont, historiquement, pris de nombreuses formes. Traditionnellement, un mécène demandait à un compositeur d'écrire une nouvelle œuvre en vue d'un événement particulier et payait l'artiste une fois le travail achevé[7]. L'œuvre commandée était alors jouée une seule fois, souvent en privée, ou bien elle était librement distribuée ultérieurement par l'artiste. Dans d'autres cas, un compositeur pouvait créer une nouvelle pièce, demander aux mécènes s'ils souhaitaient devenir dédicataires de l'œuvre et être payé après avoir reçu leur accord. Ce second type de commande privée était courant dans les salons européens et américains jusqu'à la seconde guerre mondiale, voire au-delà[8].

Il semble que le Wu-Tang Clan avait à l'esprit ce dernier modèle. Leur stratégie, consistant à créer la musique d'abord et trouver un mécène par la suite, présentait le double avantage de laisser le Clan libre de choisir leur bienfaiteur sans pour autant qu'il n'influence d'une manière ou d'une autre leur travail. Dans le jeu des commandes modernes, la question de l'autonomie artistique et du contrôle est un enjeu délicat. Il est aisé d'interpréter à tort les commandes, en les concevant comme des transactions marchandes à

1. *Loc. cit.*, <http://scluzay.com/work>.

2. Z. O'M. Greenberg, *loc. cit.*

3. Jennifer Lena, « Meaning and membership. Samples in rap music », dans *Poetics,* 32, 2004, p. 298.

4. A. Komter (*op. cit.*, p. 21-24) évoque quatre modèles du don : le partage communautaire, le classement par autorité, l'appariement d'égalité et la fixation du prix de marché.

5. *Loc. cit.*, <http://scluzay.com/conceptus>.

6. Cilvaringz sur le forum du Wu-Tang Corp, 30 janvier 2016, <http://www.wutang-corp.com/forum/showthread.php?134577-Wu-Tang-Clan-Secret-Album-Sold-By-Paddle8-But-To-Whom/page94&p=2538153#post2538153>, consulté le 12 décembre 2017.

7. David Hennebelle, « Les patronages aristocratiques face au Modèle Royal », dans Paul A. Merkley, *Music and patronage,* Farnham, Ashgate, 2012, p. 290.

8. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e^ République*, Paris, Fayard, 2004, p. 84-117 et *loc. cit.*

peine voilées, plutôt que comme des échanges de dons véritables, dotés d'une charge symbolique. Dans le contexte du mécénat, il est important d'éviter, pour le commanditaire comme pour l'artiste, que le vieil adage selon lequel celui « qui paie les violons choisit la musique » ne soit corroboré[1]. S'ils veulent conserver leur pouvoir symbolique, « les violons » doivent toujours jouer d'une manière aussi autonome et authentique que possible, tandis que « celui qui paie » doit prendre garde de paraître exclusivement encourageant et désintéressé[2]. Martin Shkreli sut exactement ce qu'il fallait faire :

> Si un grand artiste avait besoin d'argent, je le financerais sans rien attendre en retour. Je me contenterai de lâcher un chèque et de dire "Fais ton truc, n'oublie pas qui je suis." Si tu as besoin de cinquante ou cent mille dollars pour faire tes conneries, faire une tournée pour la première fois… Je parie en permanence sur les gens, sur les artistes, et je suis heureux de le faire totalement gratuitement, de n'être là que comme l'homme de la situation pour les bonnes personnes. Tout ce que je veux en retour c'est un peu de reconnaissance et d'amitié. Je t'ai accordé ma confiance à tes débuts, fais en sorte que je sois dans les putains de loges quand tu joues à guichets fermés [au Madison Square Garden][3].

En d'autres termes, ce que demande publiquement Shkreli, c'est du capital symbolique (« un peu de reconnaissance », « n'oublie pas qui je suis »), culturel (la proximité avec un « grand artiste ») et social (« les bonnes personnes »). Il a dû, pour cela, donner de son capital économique (« cinquante ou cent mille dollars pour faire tes conneries ») et du soutien (« Je t'ai accordé ma confiance à tes débuts »). En retour, le Wu-Tang Clan a eu recours aux médias pour expliquer que leur mécène était un philanthrope convaincu et n'était en aucun cas animé par des intérêts commerciaux.

> La personne qui va posséder cet [album de commande] peut soit le garder pour elle-même [ou bien] le distribuer gratuitement […]. Elle ne peut simplement pas le commercialiser, quelle qu'en soit la manière[4] […]. Elle a le pouvoir de faire quelque chose de vraiment cool […], elle peut faire quelque chose qui peut permettre à plus de personnes d'entendre cet album. Si elle accepte cela, ce serait quelque chose de très bon pour l'art et de très bon pour les fans du Wu[5].

Néanmoins, le Clan promit que l'album lui-même ne comporterait aucun signe de son statut de commande. Il deviendrait un « album avec un son Wu vintage », qui « [retrouve] la signature sonore du Wu-Tang », « 80 % des parties vocales […] ont été enregistrées à nouveau pour obtenir l'élocution agressive des premières années ». Le fait de revenir au son « légendaire » des premières années était nécessaire pour donner au projet – d'après le Clan – une impression de véracité et pour opérer un « retour aux sources de leur empreinte sonore[6] ». Il est intéressant de noter l'usage d'une terminologie pompeuse (« légendaire », « retour aux sources ») : le trope de la vantardise est ici mobilisé pour dissiper les éventuels soupçons relatifs au manque d'authenticité ou de sincérité de l'album *Shaolin*.

Il est cependant important de ne pas prendre trop littéralement le concept d'échange. Dans ce cas précis, le donateur et le bénéficiaire ne se sont physiquement rencontrés qu'une seule fois, brièvement et de manière infructueuse, lors d'une rencontre organisée par la maison d'enchères, juste avant la finalisation de la transaction. RZA s'est entretenu avec Shkreli pendant moins d'une heure

1. P. Bourdieu, *op. cit.*, 1994, p. 179-180.

2. *Ibid.*, p. 160-161.

3. Justin Hunte, « Martin Shkreli plans to bail out Bobby Shmurda », *HiphopDX*, 16 décembre 2015, <http://hiphopdx.com/interviews/id.2825/title.martin-shkreli-plans-to-bail-out-bobby-shmurda>, consulté le 12 décembre 2017.

4. Cilvaringz sur le forum du Wu-Tang Corp, 3 avril 2015, <http://www.wutang-corp.com/forum/printthread.php?t=131359&pp=15&page=9>, consulté le 12 décembre 2017.

5. Kory Grow, « RZA on Martin Shkreli: 'He Has the Power to Do Something Really Cool' », *Rolling Stone,* 6 janvier 2016, <http://www.rollingstone.com/music/news/rza-on-martin-shkreli-he-has-the-power-to-do-something-really-cool-20160106>, consulté le 12 décembre 2017.

6. Communiqué de presse de Paddle8, « Wu-Tang Clan completes sale of one-of-a-kind album Once Upon A Time in Shaolin… through Paddle8 », 25 novembre 2015, <https://paddle8.com/about/press/wu-tang-sold>, consulté le 12 décembre 2017.

et RZA a quitté cette réunion en se sentant rejeté[1]. Traditionnellement, le mécénat implique une collaboration active et une complicité entre donateur et bénéficiaire, mais ici, les deux parties étaient plus concentrées sur l'interaction avec leurs publics respectifs que sur l'un et l'autre. Il est frappant de voir le bénéficiaire et le donateur souligner la nature triangulaire de leur échange en ayant massivement recours aux réseaux sociaux pour communiquer et interagir avec la communauté hip hop. Shkreli a fait un usage extensif de Twitter et des flux vidéo retransmis en direct pour commenter ses actes de mécène, alors que Cilvaringz a discuté les décisions financières du Wu-Tang avec les fans sur Wu-Tang corp., le site du Clan[2]. Leurs moindres mouvements ont été suivis et commentés par des dizaines de milliers de fans, faisant de ce mécénat l'un des plus médiatisés de l'histoire récente.

Le profit

Pourtant, au milieu de cette agitation, l'œuvre au centre de cet échange restait un mystère. La musique de l'album *Shaolin* existait bel et bien mais ne pouvait être ni publiquement entendue, ni évaluée. Le public n'avait aucun moyen de juger la qualité artistique de l'album ou de déterminer s'il valait bien les deux millions de dollars de Shkreli. Un profond silence régnait au cœur de l'interaction entre mécène, artistes et public et ce silence renforça notablement l'attrait de ce projet, ainsi que sa valeur rituelle. Toutefois, ce silence fut aussi une source significative de discorde et provoqua la colère et la déception des fans du Wu-Tang. Nombre d'entre eux exprimèrent leur indignation sur les réseaux sociaux, taxant le mécène et le groupe d'élitisme et de condescendance. Ce tollé général entacha inévitablement la reconnaissance et la validation publiques de ce projet en affectant, par conséquent, les profits possibles du donateur et des bénéficiaires.

À première vue, le principe général d'attribution de profits semble relativement clair – l'argent et l'autorité changent de mains, l'artiste est financièrement rétribué tandis que le mécène, lui, empoche un pouvoir symbolique. Néanmoins, pour que l'accord soit vraiment profitable, il est essentiel que le donateur, le bénéficiaire et le public aient une conception partagée de la valeur (artistique) de l'œuvre en question[3]. Une confiance fondamentale dans la validité de *ce qui est soutenu* est une condition importante pour le succès de toute entreprise de mécénat ; la croyance (connexe) en l'aptitude à la sélection et au discernement du mécène est d'égale importance. Si le public ou le mécène questionne la légitimité de l'œuvre, ou bien si l'artiste ou le public remet en cause la compétence du mécène, la profitabilité de l'échange est clairement menacée.

Dans ce cas, la communauté du hip hop dut affronter deux préoccupations importantes : elle n'avait non seulement aucun moyen de juger la qualité de la musique de l'album *Shaolin*, mais en plus, elle eut du mal à prendre au sérieux les capacités de jugement de Martin Shkreli. En apparence, Shkreli semblait plutôt bien placé pour faire du profit. Lui seul avait l'autorité pour s'approprier la musique contenue dans la boîte d'argent, de la garder secrète ou de la révéler au monde – d'augmenter son aura ou le faire dissiper. Ce pouvoir de dissimulation valorisa simultanément et fortement la valeur rituelle de *Shaolin* et la force symbolique de Shkreli. Le pouvoir rituel de l'art « semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au secret[4] », ainsi que l'écrit Benjamin, et qu'elle soit seulement accessible au « prêtre », au « magicien[5] » ou, dans ce cas, à leur équivalent moderne dans ce champ : l'amateur ou connaisseur de hip hop, muni de ses pouvoirs singuliers – mais discrets – d'évaluation et de consécration.

Deux facteurs ont néanmoins sapé l'autorité de Shkreli. Le premier était dû à son statut d'*outsider* et son manque de connaissance du hip hop

1. J. Hunte, *loc. cit.*

2. Compte Twitter de Martin Shkreli, suspendu depuis ; site web du Wu-Tang Clan, <http://www.wutang-corp.com/forum>, consulté le 12 décembre 2017.

3. P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », dans *Actes de la recherche en sciences sociales,* 13(1), 1977, p. 6-7.

4. W. Benjamin, *Reproductibilité*, Allia, Gandillac/Rochlitz, 2009, p. 27-28.

5. W. Benjamin, *op. cit.*, 2008, p. 12 et 25.

(Shkreli fit notamment savoir qu'il « n'avait même pas écouté l'album » et qu'il appréciait seulement les morceaux du Wu-Tang « qui lui rappelaient le punk rock[1] »). Le second était sa réputation soudaine d' « homme le plus détesté d'Amérique[2] ». En novembre 2015, Shkreli fut discrédité dans le monde entier, du jour au lendemain, après que sa compagnie pharmaceutique a augmenté de manière discutable le prix d'un médicament, essentiel au traitement du SIDA – passé de 13 à 750 dollars le comprimé. Au moment des enchères de *Shaolin* en mai 2015, Shkreli n'était qu'un riche entrepreneur pharmaceutique inconnu, mais en décembre 2015, la situation avait changé du tout au tout. Quelques jours seulement après que son accord avec le Wu-Tang Clan a été rendu public, Shkreli dut affronter une tempête médiatique internationale : il fut accusé de jouer double jeu et arrêté pour fraude[3].

Un mécène plus prudent aurait fait profil bas pendant un certain temps. Shkreli, fidèle à lui-même, décida de mettre son statut d'*outsider*, sa notoriété inattendue et la colère provoquée par le projet *Shaolin* à son profit. Plutôt que d'attendre discrètement que ses fidèles (ou abonnés sur Twitter) valident ou questionnent sa position, il décida de transformer sa situation fâcheuse en opportunité, en choisissant de jouer son rôle de mécène de manière délibérément provocatrice. Depuis le début de cette interaction, Shkreli a adopté l'image du mécène-farceur, à la fois envers ses partisans et la communauté hip hop. Il contra la critique en se présentant comme un bouffon qui aimait jouer avec les notions même d'art et d'argent, ainsi qu'avec les attentes que les gens pouvaient avoir à propos de ce qu'*était* le mécénat et ce qu'être mécène *signifiait*. Il est notable qu'il fut particulièrement loquace sur la question sensible de l'accès. « D'ici dix ans, plus de la moitié de la production rap/hip hop me sera exclusivement destinée », prédit-il. « Ne vous inquiétez pas, je partagerai un peu. » Il demanda à la communauté hip hop : « Quel groupe devrais-je solliciter par la suite pour qu'il fasse un album rien que pour moi (et que je ne partagerai jamais) ? » « Dites-moi quel est votre artiste préféré et voyez leur musique s'évanouir…[4] », osa-t-il encore.

Toutes ces interventions sont bien sûr de la vantardise délibérée. Il est intéressant que Shkreli ait choisi (tout comme le Wu-Tang Clan avant lui) de concourir pour l'autorité en insistant malicieusement sur sa toute-puissance. Pour lui, apparemment, être mécène donne une position avantageuse en ce qu'elle permet d'*avoir le pouvoir* – non seulement sur les artistes qu'il pourrait ainsi soutenir, mais aussi sur les fans, qui attendaient impatiemment de savoir s'il allait diffuser la musique ou la garder secrète. Il est parlant qu'il ait, de manière répétée, menacé de détruire l'enregistrement de *Shaolin*, ou bien de le stocker dans un endroit reculé et inaccessible, que seule « une classe spéciale de personnes » pourrait atteindre[5]. Bien que Shkreli ait régulièrement assuré à ses abonnés qu'il « ne demanderait rien en retour » de son soutien, il est clair que sa bienveillance, sa générosité et son désintéressement étaient pour le moins nuancés[6].

La double stratégie de Shkreli, conjuguant insaisissabilité et provocation, fait émerger des questions captivantes. Il semble que ses singeries aient eu pour double effet d'attirer et d'éloigner ses abonnés, de valider et de miner tout à la fois la légitimité de sa position. Il est révélateur que la communauté hip hop ait été fascinée par l'audace de Shkreli et qu'elle ait suivi ses moindres gestes, tout en reconnaissant en même temps que ses entorses aux règles élémentaires du mécénat

1. D. Leonard et A. Hordern, *loc. cit.* ; A. Conti, *loc. cit.*
2. Kelefa Sanneh, « Everyone Hates Martin Shkreli. Everyone Is Missing the Point », *New Yorker,* 5 février 2016, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/everyone-hates-martin-shkreli-everyone-is-missing-the-point>, consulté le 12 décembre 2017.
3. William D. Cohan, « How Martin Shkreli, the Teen Wolf of Wall Street, Thrived », *The New York Times,* 18 décembre 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/19/opinion/how-martin-shkreli-the-teen-wolf-of-wall-street-thrived.html?smprod=nytcore-iphone&smid=nytcore-iphone-share&_r=0>, consulté le 12 décembre 2017.
4. Compte Twitter de Martin Shkreli, suspendu depuis.
5. NoIsy staff, « Martin Skhreli Either Wants to Destroy the $2 Million Wu-Tang Record or Make It a Spiritual Quest », *NoIsy*, 27 janvier 2016, <https://noisey.vice.com/en_us/article/martin-skhreli-vice-profile-wu-tang>, consulté le 12 décembre 2017.
6. Ou bien, son intérêt pour le désintéressement n'était que partiellement caché (P. Bourdieu, *op. cit.*, 1994, p. 161 et *loc. cit.*, 1977, p. 4).

avaient sévèrement affecté la confiance qu'elle avait en son autorité. Comment RZA et Cilvaringz avaient-ils pu collaborer avec un mécène qui n'était aucunement en mesure d'apprécier le travail du Wu-Tang[1] ? Les fans et les critiques soutinrent qu'un vrai mécène gagnait sa légitimité en ayant à cœur les meilleurs intérêts de l'artiste, en donnant son argent par amour sincère pour les productions artistiques, en respectant les droits du public et en dissimulant stratégiquement ses propres intérêts[2]. Le fait que Shkreli ne fasse rien de tout cela l'a rendu vulnérable et a ébranlé la rentabilité de son échange avec le Wu-Tang Clan. Dans le même temps, l'attention qui lui fut portée offrit des formes de gains compensatoires importantes. Dans une culture médiatisée de visibilité et d'affichage, le statut découle de la logique culturelle de la célébrité, selon laquelle la visibilité et l'attention constituent des valeurs suprêmes[3]. Autrement dit, de nos jours, la présence médiatique donne un accès facile à un statut, à une identité et à la crédibilité. En disant que si on cherche un mécène, « un type génialement méchant est le meilleur coup », Shkreli a délibérément, et de manière innovante, joué de son rôle de mécène pour tirer profit de ces formes modernes de validation médiatique[4].

Conclusion

En 1990, l'essayiste David Foster Wallace écrivit : « la scène rap est un endroit super et effrayant pour observer comment l'économie, l'art et la politique essaient de trouver un équilibre[5] ». L'expérience du mécénat du Wu-Tang Clan et de Martin Shkreli prouve à quel point il avait raison. Il est aisé de comprendre pourquoi leur tentative d'échange, aussi problématique qu'elle fût, a largement résonné dans l'industrie musicale – et au-delà. D'un point de vue pratique, leur interaction constitue une tentative fragile de revitalisation d'un modèle idiosyncrasique de financement artistique. D'un point de vue discursif, elle permet d'aborder des questions concernant la relation de l'art et de l'argent, la valeur artistique et sociale de la musique et les technologies de la distribution globalisée de la musique. Le projet *Shaolin* était controversé, précisément parce qu'il reposait sur des craintes préexistantes en lien avec les problèmes de l'éloignement et de la proximité, de l'omniprésence et de la rareté, de la longévité et de la fugacité des œuvres, ainsi que sur les rapports ambigus du succès financier et de la légitimité culturelle.

La relation entre Shkreli et le Wu-Tang Clan, en tant qu'exemple d'un échange de dons, est remarquable pour son instabilité, son manque de clarté et son absence de liens d'attachement. Leur échange fut bavard au lieu d'être discret, égoïste au lieu d'être bienveillant. D'une part, cette désobéissance aux règles élémentaires du mécénat a compromis leurs tentatives d'engranger un profit (symbolique) ; d'autre part, les deux parties ont tenté de manière innovante de remplacer les dynamiques désuètes du mécénat traditionnel par de nouveaux gestes d'engagement. Ils ont renversé, avec finesse, l'équilibre de pouvoir qui fondait leur échange, en allant activement à la rencontre de leurs publics respectifs, de même qu'ils ont revendiqué leur pouvoir en attirant, frustrant et manipulant leurs fans, leurs abonnés sur les réseaux sociaux, ainsi qu'eux-mêmes. Cette stratégie a

1. Caroline Framke, « A millionaire bought the only copy of Wu-Tang Clan's new album. Is this the future of art ? », *Vox*, 17 décembre 2015, <https://www.vox.com/2015/12/11/9891294/wu-tang-clan-shaolin-shkreli-bill-murray>, consulté le 12 décembre 2017.

2. Michael Sainato, par exemple, a condamné « l'attitude de supériorité » de Shkreli, son « manque d'empathie » et son « égoïsme sans fin et […] tendance à privilégier l'argent avant tout », tout en soulignant l'importance du « travail, intégrité, discipline » (Michael Sainato, « Why We Love to Hate Ethan Couch and Martin Shkreli », *The Observer,* 29 décembre 2015, <http://observer.com/2015/12/why-we-love-to-hate-ethan-couch-and-martin-shkreli>, consulté le 12 décembre 2017). A.J.Agrawal affirme que les mécènes tels que Shkreli devraient faire preuve d'une « conscience du bien social » (A.J. Agrawal, « Martin Shkreli: A Lesson In Social Capital », *Forbes,* 19 décembre 2015, <https://www.forbes.com/sites/ajagrawal/2015/12/19/martin-shkreli-a-lesson-in-social-capital/#4b53576378f4>, consulté le 11 mai 2017).

3. Alice Marwick, *Status update. Celebrity, publicity and branding in the social media age,* New Haven & London, Yale University Press, 2013, p. 14.

4. A. Conti, « Wine, Wu-Tang, and Pharmaceuticals: Inside Martin Shkreli's World », *Vice*, 27 janvier 2016, <https://www.vice.com/en_us/article/why-is-martin-shkreli-still-talking>, consulté le 12 décembre 2017.

5. David Foster Wallace, *Signifying Rappers,* London, Penguin, 2013, p. 144.

simultanément validé et sapé leurs recherches d'un profit symbolique, selon la confiance (ou son absence) que les critiques et les fans avaient dans l'autorité du Wu-Tang Clan et la valeur qu'ils accordaient à l'album *Shaolin*.

Ce jeu de mécénat particulier aurait-il pu se dérouler dans une autre branche de l'industrie musicale que le hip hop ? Cela semble peu probable. Le hip hop, en tant que genre, est profondément centré sur l'équilibre entre argent et autorité, ainsi que sur le marketing et la vente de produits qui font référence à cette relation et l'exploitent. De bien des manières, la posture hip hop consiste à *ne pas avoir honte*, voire à assumer son désir de validation, de célébrité et d'argent. Le hip hop ne s'excuse pas de son ambition de vendre de la musique qui est à la fois authentique et rentable, ou bien, qui se vend précisément parce qu'elle est authentique et audacieuse. La façon dont le Wu-Tang Clan et Martin Shkreli ont utilisé leur lutte pour le pouvoir afin d'aliéner et d'attirer leurs publics respectifs reflète parfaitement l'orgueil et la démesure de la scène hip hop. Le rap, tout comme le mécénat, consiste en un jeu oscillant entre intérêt et désintérêt, révélation et dissimulation, et vantardise et pragmatisme.

Helleke VAN DEN BRABER

Traduit de l'anglais par Baptiste BACOT

Le compositeur « enrichi »

La réception controversée de l'œuvre de Massenet au prisme de sa condition sociale

Nous souhaitons ouvrir notre propos en rapportant une anecdote dans laquelle les protagonistes, un compositeur de succès vieillissant et un caissier maladroit du Bureau de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, se retrouvent dans une situation embarrassante, à la fois comique et dramatique. Il s'agit d'un épisode réel de la vie de Jules Massenet (1842-1912), qui nous parvient à travers le souvenir d'André Rivoire, ancien Président de la Société des Auteurs :

> C'était, […], un de ces jours que nous appelons « le jour du mois », et où […] il y a foule devant le guichet du caissier qui dispense à chacun son dû. Massenet était venu lui-même et […], parvenu au guichet, sa quittance à la main, nous entendîmes, à sa vue, le caissier s'écrier. Le brave homme, imprudent, n'avait pas prévu, pour ce matin-là, qu'il eût à payer en bloc de grosses sommes. […].
> Pudiquement le pauvre Massenet, si j'ose dire, ennuyé de faire attendre tout le monde, gêné aussi de toucher tant d'argent devant de jeunes confrères qu'il craignait d'offusquer, se retournait, à tout moment, et s'excusait: « C'est trop, c'est beaucoup trop !… Ne croyez pas qu'il en soit toujours ainsi, mes bons amis!… Mais j'ai tellement travaillé, puis j'ai eu beaucoup de chance… Et je suis vieux, très vieux[1]… ».

L'anecdote que nous venons de citer montre d'une façon certes caricaturale, mais significative, le malaise du compositeur lorsque la réalité de sa fortune se confronte directement avec celle des autres artistes moins reconnus que lui, et cela dans un contexte routinier. En outre, dans cette histoire, encore plus que l'admiration du fonctionnaire pour le « grand homme » Massenet, le narrateur met l'accent sur le sentiment de culpabilité, presque d'usurpation, que le compositeur exprime face aux présents et qui le porte presque à s'excuser de sa propre réussite.

Jules Massenet fut certes un compositeur d'opéras acclamé. Son succès auprès du public, dû à une productivité extraordinaire et à un talent rare d'homme de théâtre, ne peut être confronté avec aucun autre compositeur français de la fin du XIXe siècle, tandis que dans le contexte européen sa fortune fut comparable seulement avec celle de Verdi en Italie, ou de Wagner en Allemagne. Pourtant, à la différence de ses illustres confrères, ce statut d'artiste « enrichi » a fortement conditionné non seulement l'évaluation critique sur l'homme Massenet, mais plus particulièrement la perception de son œuvre et de son talent d'artiste de la part du milieu artistique et littéraire contemporain et postérieur.

Nous nous sommes proposé d'examiner cette réaction controversée face à la fortune de Massenet à partir d'une série de jugements de ses collègues, ainsi que de ceux de la presse, que nous citerons ponctuellement au cours de cette étude, puisqu'ils montrent très souvent les proportions de l'agacement que put provoquer cette figure omniprésente et écrasante dans le milieu du théâtre lyrique. Ainsi par exemple, selon certains critiques, cet « agacement » était dû à la facilité de l'invention mélodique du compositeur, et à l'ampleur de sa production :

> M. Massenet est évidemment un des musiciens les mieux doués par la nature. Les mélodies jaillissent chez lui, sans effort, aussi abondantes et plus distinguées que chez les meilleurs Italiens […]. Malheureusement, ce musicien, né et instruit, n'a pas la conscience artistique qui lui imposerait, comme un devoir envers l'Art, une élaboration lente et raisonnée d'œuvres fortes et vraiment belles[2].

1. André Rivoire, « Discours prononcé par M. André Rivoire, Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, à l'inauguration du Monument Massenet, le Jeudi 21 octobre 1926 », dans *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, t. 10, Paris, Publication de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1927, p. 1115-1116.

2. Léon Vallas, « Grand Théâtre - *Cavalleria Rusticana*, *Le Jongleur de Notre-Dame* », dans *Revue française de Musique*, 4e

Un tel raisonnement – selon lequel toute œuvre qui puisse se définir « belle » devrait être le fruit d'un travail long et médité – porterait également à considérer la rapidité d'écriture de Mozart, de Rossini, et de bien d'autres compositeurs à la plume rapide, comme les signes d'une mauvaise « conscience artistique ». Ce raisonnement, visiblement, ne suffit pas tout seul à expliquer cet agacement que provoqua, à un moment donné, l'œuvre de Massenet.

En même temps, la question de la fortune personnelle du compositeur prit assez vite le dessus sur la perception de son œuvre, s'affirmant comme l'une des causes évidentes de cet agacement. Dans un article très éloquent, Octave Béliard se prononçait longuement sur les conséquences de cette étonnante fortune :

> De ce que Massenet fut accepté dès ses débuts, sans livrer bataille contre la foule […], je n'en veux rien conclure contre son immense talent, au contraire. Mais, […] je me demanderais, si je ne le savais, par quel défaut de génie l'homme de *Manon*, l'homme de *Werther* qui m'émut si souvent, a mérité d'être un homme du jour ; je me demanderais ce que son œuvre peut bien contenir de faux, de *joli* et de vulgaire, pour que le vulgaire l'ait si amplement honorée[1].

D'autres affirmations de lettrés et polémistes de l'époque, tels que, par exemple, Léon Daudet (le fils d'Alphonse), nous montrent un artiste frivole et superficiel : « Incapable d'observation, n'ayant pas le temps de faire un choix, il partait de ce principe que les humains aiment les douceurs et qu'il faut les gaver de sucre jusqu'à l'écœurement[2] » ; d'autres encore décrivent un grand talent gâché dont l'Art a été corrompu par l'avidité et par la recherche du succès facile. Ce reproche suivra Massenet jusqu'à sa mort. Au lendemain de la disparition du compositeur, l'un de ses détracteurs les plus aguerris, le déjà cité Léon Vallas, signait un « hommage » funèbre qui sonnait terriblement faux :

> L'usage veut qu'on salue avec une émotion au moins superficielle la dépouille des hommes célèbres. Nous ne saurions nous conformer à cette courtoise tradition. Si Massenet était mort vers 1895, oh ! alors, nous aurions en lui respectueusement et sympathiquement révéré le chantre adorable des amours légères de *Manon*, et le commentateur éloquent et ému de la romantique passion de *Werther*. Mais, en 1912, nous ne pouvons faire abstraction de toutes les œuvres de pacotille manufacturées par cet habile, actif et trop avide ouvrier d'art[3].

Mais, peut-on reconduire ce phénomène d'agacement seulement aux ambitions mondaines du compositeur ou à la facilité de sa verve mélodique, qui mettaient probablement en évidence, aux yeux de certains, le côté le plus superficiel de sa musique et de sa personnalité d'artiste ? En parcourant les quelques témoignages qui montrent la portée de ce désamour croissant pour l'œuvre du maître, nous croyons nécessaire de reconsidérer la figure de Massenet au centre d'une véritable « entreprise » dans laquelle le processus créatif, et en particulier le rythme de création, semble constamment conditionné par une stratégie éditoriale et un système de production théâtrale solidement construits autour de cette personnalité d'artiste mondain.

Une carrière fulgurante

Dernier fils d'une famille de la moyenne bourgeoisie stéphanoise, Jules Émile Frédéric Massenet naquit à Montaud (Saint-Étienne) le 12 mai 1842. En dépit d'une situation économique parfois difficile, il put entreprendre vite ses études musicales grâce surtout à l'enseignement maternel. Sa mère Adélaide Royer de Merancourt, douée d'un certain talent de pianiste, réussit à transmettre une technique solide au petit Jules, parvenant même à le préparer pour le difficile concours d'entrée au Conservatoire de Paris. En 1853, Massenet rentrait dans l'établissement parisien en classe de piano. C'était le premier pas d'une carrière fulgurante.

année, n° 9, 9 décembre 1906, p. 275.

1. Octave Béliard, « Jules Massenet », dans *Les Hommes du Jour*, 3e année, n° 138, 10 septembre 1910, p. 2.

2. Cf. Léon Daudet, « La librairie Charpentier », dans *Fantômes et vivants*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1914, p. 43-47.

3. Léon Vallas, « Massenet », dans *Revue française de Musique*, 10e année, n° 8, 15 août-15 septembre 1912, p. 414.

Si l'on prend en considération les étapes de la carrière de Massenet, elles montrent une certaine rapidité d'ascension, avenue en un laps de temps de dix ans, entre l'obtention du Premier Grand Prix de Rome en 1863 et son premier succès significatif avec le drame sacré *Marie-Magdeleine* en 1873. Mais, dès le début de cette ascension, une certaine pression familiale portait le compositeur à chercher avec urgence une situation pour faire vivre aisément son foyer :

> [À Rome] Mme de Sainte-Marie réunissait chez elle des musiciens ; aux côtés de Liszt se trouvait Sgambati, le pianiste et compositeur, qui fit connaître à Rome et dirigea en 1866 la symphonie du *Dante* de Liszt. Dans ce foyer d'art, la musique fit éclore entre Massenet et Mlle de Sainte-Marie un sentiment tendre qui devait aboutir plus tard à une demande en mariage. […]
> Malheureusement, ce roman commença pour le compositeur par une déception ; la demande de Massenet ne fut pas accueillie ; elle fut ajournée, les parents estimant qu'un Idéal n'est pas suffisant pour assurer les bases d'une famille. Massenet ne se découragea pas, il avait foi en lui-même, il avait foi en celle qu'il considérait comme sa fiancée, il se mit au travail[1].

C'est pendant ces dix ans que le compositeur mit en œuvre et affina les grandes lignes de son style musical, cette ligne mélodique sensuelle et si personnelle qui lui assurera le succès public pendant des décennies. Même si, au fil du temps, son écriture subira des évolutions importantes, Massenet restera toujours un « mélodique ».

Mais, quelles étaient les caractéristiques nouvelles de cette formule mélodique que l'on appelait communément le « style Massenet » ? Selon un célèbre musicographe, Jean d'Udine[2], la « mélodie » chez Massenet se constitue à travers une fusion parfaite entre la recherche d'une phrase élégante et voluptueuse, qu'il traduit par le terme « charme », l'extrême connaissance des potentialités de la voix chantée et une attention rigoureuse à l'accentuation prosodique, apte à sublimer la langue française. En ce sens, il affirmait : « C'est alors la justesse de la prosodie, c'est à dire la soumission du rythme et des cadences musicales aux exigences impérieuses du langage articulé, qui viendra transformer en « steeple-chase » la course libre de la romance[3] ».

On peut déjà entrevoir ici des caractéristiques de style qui lient le modèle de Massenet à certaines formules debussystes. Dans son étude analytique[4] ainsi que dans d'autres articles sur le compositeur, Gottfried Marschall montrait déjà de façon détaillée l'influence stylistique de l'auteur de *Manon* sur Debussy :

> Précisément, Massenet assure avant tout le lien entre Gounod et Debussy, en ce sens que de plus en plus c'est le côté intimiste du modèle littéraire qui l'intéresse, ses valeurs émotionnelles voire psychologiques, liées à la mise en valeur du rôle principal féminin. La musique favorisant transparence et couleurs subtiles, en est imprégnée[5].

Plus récemment, à travers une approche à la fois historique et esthétique qui se déploie sur une grande quantité d'articles et d'ouvrages, Jean-Christophe Branger[6] a contribué à fixer l'idée que Massenet, au delà de l'éclectisme de sa production, réussit à créer un style lyrique nouveau et très personnel, liant la sensualité de son style mélodique au choix de personnages féminins puissants– Marie-Magdeleine, Manon, Thaïs– et à une véritable compréhension des nouvelles formules wagnériennes.

En ce qui nous concerne, nous suivons cette même idée esthétique, qui montre comment Massenet sut lier sa propre formule mélodique aux

1. Louis Schneider, *Massenet. L'Homme-Le Musicien*, Paris, L. Carteret, 1908, p. 24.
2. Voir Jean d'Udine, « L'Art du Lied et les Mélodies de Massenet », dans *Le Ménestrel*, 92e année, n° 37, 12 septembre 1930, p. 385-386 ; n° 38, 19 septembre 1930, p. 393-395 ; n° 39, 26 septembre 1930, p. 401-402 ; n° 40, 3 octobre 1930, p. 409-410.
3. J. d'Udine, art. cit., p. 386.
4. Voir Gottfried R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Weinsberg, Musik-Édition Lucie Galland, 1988.
5. Gottfried R. Marschall, « Massenet : entre héritage opératique et vision cinématographique », dans *L'Éducation musicale*, octobre 2012, <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/6008-massenet-entre-heritage-operatique-et-vision-cinematographique>, consulté le 12 décembre 2017.
6. Voir Jean-Christophe Branger, « *Manon* » *de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz, Serpenoise, 2001.

critères de l'opéra post-wagnérien. Pourtant, si d'une part cela fait de lui un compositeur « charnière » dans l'histoire de l'opéra français et un important lien stylistique entre Gounod et Debussy ; d'autre part, Massenet ne voulut certainement pas pousser sa propre formule mélodique dans la même direction de rupture que Debussy. Malgré l'invention de cette formule mélodique extraordinairement moderne qui, comme l'affirma le compositeur Gabriel Dupont : « se présente […] sous une forme quasi nébuleuse, comme un bloc lumineux qui lui paraissait à lui tout à fait extraordinaire, mais rebelle à l'analyse[1] », Massenet chercha aussi un lien stylistique musico-dramaturgique et visuel tout à fait inédit avec les formes sophistiquées de l'*art-nouveau*[2], dont les correspondances en musique transparaissent dans la ligne mélodique élégante et sinueuse, dans un certain « hédonisme » d'écriture et dans la forte connotation érotique de ses héroïnes. Une recherche de style dont le succès fut immédiat.

La réussite de Massenet fut donc propulsée par un phénomène de reconnaissance très diffusé à partir 1877, lorsque, après le triomphe du *Roi de Lahore,* les théâtres, sauf quelques rares exceptions, commencèrent à lui faire littéralement la cour. Ainsi, ses œuvres eurent souvent la priorité sur celles de ses confrères, qui vécurent parfois assez mal cet engouement pour le jeune compositeur. Si nous considérons qu'en 39 ans de succès dans l'opéra, de 1873 à 1912, le compositeur vit rentrer au répertoire des grands théâtres français au moins treize de ses ouvrages, nous pouvons mesurer l'ampleur d'un succès qui ne trouve pas d'égaux dans le paysage musical national contemporain.

1. Gabriel Dupont, « La mélodie chez Massenet », dans *Musica*, 11e année, nº 20, Septembre 1912, p. 171.

2. Voir Raffaele D'Erediтà, « Le dernier Massenet : esthétique dramaturgique et analyse musicale des œuvres ultimes du compositeur », Jean-Pierre Bartoli, Jean-Christophe Branger (dir.), Thèse de Doctorat, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 50-65.

La reconnaissance des institutions et les premières rivalités

L'année 1877 signa encore le début de la carrière institutionnelle d'un musicien de 35 ans, propulsé peut-être trop vite au niveau d'artiste « national ». Ainsi, lorsqu'en 1878 Massenet fut nommé Professeur de Composition au Conservatoire de Paris, il obtenait une place extrêmement convoitée en particulier par son aîné Camille Saint-Saëns. Par conséquent, à la suite de cette nomination, l'Institut de France préférait encore Massenet à Saint-Saëns. Ainsi, l'auteur du *Roi de Lahore* devenait le plus jeune membre de l'Académie des beaux-arts de son époque. C'est à ce moment précis qu'il put mesurer la violence de certaines réactions face à sa réussite. Le premier confrère qui montra une aigreur visible face à cette faveur inattendue envers Massenet fut bien évidemment Camille Saint-Saëns :

> Quand l'Institut, contre toute attente, préféra Massenet à Saint-Saëns, cependant plus âgé, l'heureux élu adressa à son confrère malchanceux une dépêche ainsi conçue : « L'Académie vient de commettre une grande injustice ». C'était gentil. Saint-Saëns répondit, non moins télégraphiquement, « Je suis tout à fait de votre avis ». C'était moins aimable. Leurs relations ne s'améliorèrent jamais, en dépit d'une admiration réciproque – et peut-être à cause de cela. Mais Massenet sut mettre plus souvent les rieurs de son côté. Lorsque Saint-Saëns élevait le ton (ce qui lui arriva plus d'une fois), il appelait ces éclats les « imprécations de Camille[3] ».

Lorsqu'une personnalité admirée et influente, telle que le fut à l'époque Camille Saint-Saëns, mettait en doute la légitimité de l'élection de son confrère à un poste prestigieux comme la classe de Composition du Conservatoire de Paris, ne se limitant pas à le faire seulement dans le cercle privé, il ne pouvait que nuire à la réputation de son collègue dans son milieu de travail. Comme l'affirme Jean Gallois : « [à cette époque] leurs chemins s'étaient croisés. Échec pour l'un [Saint-Saëns], succès pour l'autre [Massenet] : il en naquit l'une de ces jalousies tenaces, une de ces inimitiés qui ne disparaissent qu'avec la mort de l'un des deux adver-

3. René Berthelot, dans *Musica disques*, octobre 1962.

saires[1] ». La justesse de cette affirmation est prouvée par Saint-Saëns lui-même, car son seul hommage à Massenet arrivera ponctuellement sur *l'Écho de Paris* au lendemain de la mort de ce dernier dans un article inclus ensuite dans le livre *École Buissonnière* :

> Massenet a donné l'exemple d'une écriture impeccable, sachant allier le modernisme au respect des traditions, alors qu'il suffit parfois de fouler celles-ci aux pieds pour être mis au rang des génies. Maître de son métier comme pas un, rompu à toutes ses difficultés, possédant à fond tous les secrets de son art, il méprisait les contorsions et les exagérations que les naïfs confondent avec la science musicale et poursuivait sa voie, cette voie qu'il avait tracée lui-même, sans aucun souci du qu'en-dira-t-on.

Et pourtant, en fin d'article il ajoute une affirmation très éloquente :

> Mes amis, mes camarades, ce furent Bizet, Guiraud, Delibes ; ceux-ci étaient des frères d'armes ; Massenet était un rival. Son suffrage n'en avait que plus de prix, quand il me faisait l'honneur de proposer mes œuvres en exemple à ses élèves ; et si j'ai abordé cette question, c'est pour qu'il fût bien avéré que lorsque je proclame sa haute valeur musicale, seule la conscience artistique a guidé ma plume, et pour que ma sincérité ne pût être soupçonnée.
> Un dernier mot.
> On a beaucoup imité Massenet ; il n'a imité personne[2].

Il est très probable qu'aux yeux de bien d'autres musiciens et critiques contemporains la reconnaissance que Massenet reçut de son vivant ait contribué à dévaloriser d'une certaine manière la qualité artistique de ses œuvres. Le compositeur devint très vite l'image même de l'artiste condescendant et opportuniste de la fin du XIXe siècle, chéri par les éditeurs et capable de plier son art aux goûts les plus triviaux des mélomanes.

C'est ainsi que le perçut par exemple un collègue bien moins adulé par le public et par les théâtres : Emmanuel Chabrier. Ce dernier, qui avait longuement fréquenté Massenet pendant ses années de jeunesse, ne cacha jamais une certaine intolérance envers le caractère excessivement bienveillant et affecté de l'auteur de *Manon*. Une intolérance qui assumera le ton acide de la rancune lorsqu'au milieu des années 1880 l'on commença à mesurer la proportion de la fortune de Massenet. C'est le cinglant critique Henry Gouthier-Villars, dit Willy, qui rapporte la réaction violente de Chabrier au Théâtre de l'Opéra de Paris lors de la création du *Cid* le 30 novembre 1885. Le musicographe avait rejoint le compositeur dans sa loge et, connaissant le caractère grincheux du compositeur, lui demanda, non sans malice, ce qu'il pensait de la partition de Massenet :

> La franchise de Chabrier ne me laissa pas ignorer ce qu'il pensait de cette partition, l'une des moins réussies de Massenet : « Mon bonhomme, me dit-il, c'est de la sous-merde ». Cette parole définitive me donna le goût de la critique musicale[3].

Pourtant, la foudre lancée par Chabrier sur *Le Cid* ne parvient pas à cacher l'aigreur d'un compositeur qui eut toujours beaucoup de difficultés à porter sur la scène parisienne ses propres œuvres – œuvres qu'il considérait probablement plus méritoires de succès que ce « grand-opéra » de Massenet.

D'autre part, il est certain que les personnalités de Chabrier et de Massenet étaient on ne peut plus différentes. Si le premier incarnait le symbole de l'artiste autodidacte, ennemi de tout académisme et contraint de travailler à côté de son activité de compositeur comme employé pendant une longue période de sa vie pour des raisons de subsistance, le deuxième représenta d'une certaine manière le produit le plus réussi d'un parcours académique exemplaire : à partir de ses premiers prix d'harmonie et de piano, jusqu'au prestigieux Premier Prix de Rome et à la nomination comme professeur de Composition dans l'établissement musical le plus prestigieux de France. Au vu de cet antagonisme, il est d'autant plus intéressant d'ob-

1. Jean GALLOIS, *Charles-Camille Saint-Saëns*, Mardaga, 2004, p. 111.
2. Camille SAINT-SAËNS, *École Buissonnière*, Paris, Pierre Lafitte & Cie, 1913, p. 272 et 275.
3. WILLY, *Souvenirs littéraires… et autres*, Paris, éd. Montaigne, 1925, p. 40.

server à quel point chez Chabrier la question de la reconnaissance et de la fortune de Massenet, ait joué un rôle déterminant dans son jugement de l'œuvre de son confrère. Il parviendra même à exprimer son dépit lors d'un entretien : « Que voulez-vous, tout est pris par Massenet : l'Opéra, l'Opéra-Comique, il n'y a que lui[1] ».

Toutefois, comme on l'a déjà remarqué, cette question influença aussi une grande partie de la critique musicale française contemporaine et postérieure à Massenet. Autour des années 1890, elle parvint même à distinguer deux véritables courants : les « détracteurs » et les « défenseurs » de l'auteur de *Manon, Werther* et *Thaïs*. Parmi les premiers figurait notamment le déjà cité Willy, lequel dans ses *Souvenirs littéraires* affirma comment à une certaine époque il fit tout son possible pour nuire au succès et à la fortune de Massenet :

> Je bataillais – in *illo tempore* – contre l'engouement dont bénéficiait le truqueur de *Thaïs*, j'enrageais de voir César Franck s'user à donner des cours de piano, tandis que la moindre mélodie de Massenet, éditée chez Heugel, lui rapportait autant de revenus qu'une ferme en Beauce[2].

Toutefois, par sa plume empoisonnée, Willy nous dévoile involontairement une vérité – que nous approfondirons par la suite –, lorsqu'en mentionnant l'éditeur Heugel il nous confirme que Massenet bénéficiait d'un protecteur très rusé et puissant, capable de faire du travail prolifique de Massenet une entreprise extrêmement rentable. Et en effet, c'est sur cette entreprise sans scrupules, et seulement par conséquent sur l'œuvre du compositeur, que se déchaînent souvent les détracteurs du compositeur. Ainsi, par exemple, à l'occasion d'une reprise de *Sapho* en mars 1909, le critique Jean Marnold rédigeait un article enflammé qui sonne comme une sentence :

> M. Jules Massenet, auquel il ne reste que de la fortune, avait évidemment beaucoup plus de talent que Reyer. […] Néanmoins, au regard de ce qu'il a gâché pour un succès rémunérateur, mais précaire, on aurait plutôt envie de le plaindre, s'il n'avait fait tort qu'à soi-même.
>
> Mais l'influence de cet industriel a été trop néfaste pour que le destin qu'il choisit puisse inspirer la compassion[3].

Nous pourrions très aisément parcourir une cinquantaine d'articles de presse qui présentent de la même manière une « diabolisation » tenace de celle que l'on a défini comme « l'entreprise » Massenet. Comme nous l'avons déjà montré à travers les affirmation d'Octave Béliard[4], le jugement de valeurs d'une partie du milieu artistique et littéraire envers la production de Massenet, et cet agacement que provoque sa fortune, semblent influencés par une sorte d'idéalisation encore romantique du « génie révolté », auquel l'incompréhension du public conférait presque un titre de noblesse et de dignité artistique. En ce sens, la mortification de « l'artiste courtisan » était le résultat d'une stratégie critique déjà largement employée dans la première moitié du XIX^e^ siècle, notamment par Robert Schumann et, encore plus violemment, par Richard Wagner contre Giacomo Meyerbeer, compositeur idolâtré à l'heure du « Grand-Opéra » français. Schumann, qui fut toujours un critique sévère envers ce genre de spectacle, écrivait d'une façon lapidaire : « Je méprise cette gloire meyerbeerienne du plus profond de mon cœur[5] » ; tandis que, dans l'autobiographie wagnérienne, le lecteur apprend les tribulations du jeune Richard, cruellement incompris par le public parisien. Et ce public, décrit comme superficiel, couvrait d'or un compositeur opportuniste, avide et sans scrupules tel que le fut, selon Wagner, l'auteur des *Huguenots*. Wagner accusait notamment Meyerbeer d'avoir vendu son âme de musicien pour un succès facile, afin d'obtenir le pouvoir absolu sur les théâtres lyriques, et capable encore de corrompre les critiques pour le bénéfice d'un article favorable. À tel propos, Wagner n'hésita pas à rendre publique une affirmation ironique de Berlioz : « Il me raconta bien des détails amusants sur Meyerbeer et sur l'impossibilité

1. Cité dans Roger DELAGE, *Emmanuel Chabrier*, Paris, Fayard, 1999, p. 619.
2. WILLY, *op. cit.*, p. 118.
3. Jean MARNOLD, « *Sapho* », dans *Mercure de France*, 1er mars 1909, p. 160.
4. Cf. O. BÉLIARD, art. cit.
5. « Ich verachte diesen Meyrebeerschen Ruhm aus dem Grunde meines herzens » (Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften* (1837-1853), Jansen Gustav (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, t. 2, 1891, p. 64, [notre traduction]).

d'échapper à ses flatteries lorsqu'il voulait obtenir un article élogieux[1] ». De la même manière, dans le cas de Massenet, les écrits de Willy– qui fut, par ailleurs, un fervent wagnérien – et de Jean Marnold, que nous venons de citer, nous proposent exactement le même ton d'invective adopté par Schumann et Wagner contre Meyerbeer. Massenet devenait ainsi le Meyerbeer de la fin du siècle, une sorte de figure incontournable et bienveillante qui incarnait le dernier étendard de la tradition lyrique française. Les polémistes puisent également dans les manières excessivement flatteuses que l'auteur de *Manon* affichait en société :

> C'est chez Hartmann que me frappa le plus fortement, que m'effaroucha, je l'avoue, l'incessante amabilité de Massenet. Aux gens de catégories opposées qui s'y pressaient en cohue, il accordait une même poignée de main, une réception également affable et chaleureuse. Ne préférait-il pas tel ou tel de ses interlocuteurs à d'autres ? Sa sympathie était-elle monnaie courante, sans prix réel ? […]. En agissant de la sorte, Massenet obéissait à son désir irréfléchi d'être aimé[2].

En effet, bon nombre de proches du compositeur ont mentionné ce « désir irréfléchi d'être aimé » de Massenet : un désir d'enfant, un désir maladif, qui provoqua parfois l'agacement de ceux qui demeuraient moins sensibles à son charme :

> Au fond du caractère de Massenet, il y avait un continuel besoin de sympathie et d'expansion. Son cœur débordait de tendresse. Il aimait l'art, il aimait le théâtre, il aimait ses pièces, il aimait ses collaborateurs, il aimait ses interprètes, il aimait son public. On a été jusqu'à lui reprocher cet universel amour et d'avoir trop manifesté un désir systématique de paraître aimable et de plaire[3].

Un autre argument employé par les détracteurs du compositeur fut notamment sa prétendue avarice. Sur ce point, reste célèbre une autre affirmation caricaturale de Léon Daudet : « Il passait, quoique gagnant infiniment d'argent, pour un avare déterminé. Nul n'a jamais connu le goût ou la couleur de son pot-au-feu[4] ».

L'attention qu'attirait le personnage public que fut Massenet au tournant du siècle se colora de légendes et d'anecdotes insignifiants, des ragots, en somme. Et nous avons constaté que l'attention de critiques et intellectuels se concentra souvent sur l'Homme Massenet, alors que le compositeur et son œuvre disparaissaient peu à peu du débat musical. Tout comme les écrits de Wagner influencèrent d'une certaine manière la perception du « Grand-Opéra » de Meyerbeer, de la même manière la réputation qu'aura Massenet aux yeux des jeunes générations de compositeurs fut influencée par cette représentation du compositeur comme artiste « fortuné » et par sa figure de compositeur « national » assoiffé de reconnaissance. Cette idée peut être considérée comme l'une des causes du désintéressement de la musicologie du xxe siècle face à son œuvre. Par conséquent, après la mort de Massenet, la division de la critique entre « défenseurs » et « détracteurs » disparaît rapidement. Pour l'avant-garde musicale, ce compositeur restera essentiellement le musicien fortuné du xixe siècle. Ainsi, dans un article remarqué, Arthur Honegger se concentrait sur le cas de Massenet afin d'exprimer, chiffres à la main, la disproportion discriminatoire en termes de rentabilité entre le compositeur de musique dite « pure » et celui d'opéras :

> Je me suis déjà élevé avec énergie contre ces incitations à la débauche musicale. […] Un succès à l'Opéra ! Vous voilà riche et célèbre. Il y a environ un demi siècle, on pouvait faire fortune au théâtre lyrique. Ainsi ont vécu Massenet en France, Richard Strauss en Allemagne et Puccini en Italie. Songez que, par contrat, Massenet recevait par son éditeur 150.000 francs-or par an, sans compter ses droits d'auteur[5].

1. Richard Wagner, *Ma vie* (1880), Jean-François Candoni (éd.), Noémi Valentin, Albert Schenk (trad.), Paris Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 354. L'ouvrage retrace la vie de Wagner depuis sa naissance en 1813 jusqu'en 1864, dix-neuf ans avant sa mort.

2. Alfred Bruenau, *Massenet*, Paris, Delagrave, 1934, <http://www.ezola.fr/Docnumerises/docnumerises1.html >, consulté le 9 décembre 2017.

3. Xavier Leroux, « Massenet », dans *Revue de Paris*, 1er octobre 1912, p. 609.

4. L. Daudet, art. cit, p. 47.

5. Arthur Honegger, *Écrits*, Huguette Calmel (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dimension 3 - Musique », 1992, p. 291.

Cela dit, il ne serait pas exact non plus de proposer une sorte de victimisation d'un artiste qui eut le bonheur et le privilège d'un succès durable et qui put jouir d'une certaine richesse pendant sa vie. Si une partie de la presse et du milieu musical se posèrent d'une façon ouvertement hostile à Massenet, il est d'autre part indéniable que le compositeur bénéficia d'illustres admirateurs. En 1912, dans un article sur *Roma* paru dans *Le Figaro*, Gabriel Fauré considère Massenet comme « l'une des personnalités les plus considérables de la musique dramatique moderne[1] ». De la même manière, Reynaldo Hahn, en rendant hommage à son ancien professeur, nous offre l'une des définitions les plus pertinentes du style mélodique massenétien : « Dès qu'il prit la plume, Massenet disloqua le contour mélodique des chants amoureux et trouva la formule musicale de l'amour français moderne. Il a composé et fixé le hiéroglyphe sonore qui résume la sensualité parisienne[2] ». Ainsi, force est de constater que les critiques les plus constructives, et les plus positives, se réfèrent le plus souvent aux qualités de sa musique et à l'efficacité de son style plutôt qu'aux aspects de sa personnalité.

Néanmoins, au delà des qualités de son œuvre que nous avons énumérées plus haut, la question de la fortune du compositeur revient sans cesse même dans les recensions les plus positives qu'il eut au cours de sa carrière. Dans un article sur *Thaïs*, rédigé en 1894 pour *La Revue de Paris*, Charles-Marie Widor traite le sujet de la fortune du compositeur en cherchant à mettre en marge une fois pour toutes cette question en se servant des compétences de l'analyse et de la critique, qui, selon lui, doivent se déployer à travers l'étude des éléments musicaux et dramaturgiques présents dans la partition et dans le livret :

> Enfant chéri de la Fortune, il a vu s'ouvrir devant lui, dès la première heure, les portes les mieux gardées, les plus résolument closes à tout nouveau visage. […]. Ni Berlioz, ni Franck, ni Lalo n'ont eu pareil bonheur.

Ensuite, revenant au sujet de *Thaïs* :

> Mais ce que nous, musiciens, nous devons remarquer, étudier et louer sans réserve, c'est le sentiment élevé qui règne depuis la première jusqu'à la dernière note de l'ouvrage, c'est l'unité de la composition, sa recherche harmonique, et, par dessus tout, son admirable sonorité orchestrale. Bien rares sont les maîtres capables d'écrire quatre ou cinq cent pages de symphonie avec une telle sûreté de main qu'il n'y ait aucune erreur à réparer le jour où l'on répète pour la première fois, aucun accent à renforcer, aucun éclat à atténuer[3].

Dans son long article, Widor mettait en avant de façon indirecte son modèle déontologique, en s'adressant visiblement à une partie de la critique musicale moins intéressée que lui aux subtilités des partitions de Massenet et bien plus attentive à ce que représentait le compositeur au prisme de sa situation privilégiée.

Si l'œuvre de Massenet a été remise seulement récemment au centre du débat sur la musique française entre les XIX^e^ et XX^e^ siècles, et si l'on réfléchit à nouveau sur la « valeur » et sur l'importance de son œuvre dans le contexte historique du théâtre lyrique européen, c'est que depuis les années 1920 et pendant de longues décennies, les maisons d'opéra n'ont pas su valoriser la production du compositeur et Massenet a été considéré essentiellement comme l'auteur de *Manon* et *Werther*. Si l'on considère qu'en 2012 le testament musical du compositeur, *Cléopâtre* (posth. 1913), a été représenté à Paris pour la première fois depuis 1919, cela montre à quel point la situation relative à la fortune des opéras de Massenet avait changé : de l'engouement dont se plaignait jadis Emmanuel Chabrier[4] au XIX^e^, à l'indifférence qui suivit dans les premières décennies du XX^e^ siècle.

L'artiste face aux stratégies de production

Depuis le *Roi de Lahore* (1877), les maisons d'opéra virent dans chaque nouvelle œuvre de Massenet un synonyme de succès. Certes, les cahiers des charges des théâtres, et surtout ceux de l'Opéra de Paris, pouvaient prendre en compte

1. Gabriel Fauré, in *Le Figaro*, 18 février 1912, p. 4.
2. Reynaldo Hahn, cit. dans G. Dupont, art. cit., p. 171.
3. Charles-Marie Widor, « Thaïs », dans *La Revue de Paris*, 1894, p. 218 et 223.
4. Cf. R. Delage, *op. cit.*

les risques des coûts d'une production nouvelle, comme pouvait l'être celle d'un grand-opéra, seulement à partir de certaines garanties. Le sort du directeur étant fortement lié à la capacité de son théâtre de financer les saisons artistiques, il demeure le principal responsable des productions. Entre 1875 et 1914, l'autorité du directeur sur les choix de production, subordonnée seulement à celle du Ministre du Spectacle, est directement liée à la réussite commerciale des représentations. À ce propos, l'historienne et sociologue de l'opéra Frédérique Patureau montre bien comment, à cette époque, les directeurs eux-mêmes étaient choisis plus selon leur fiabilité économique que selon leur compétence : c'est le système des imprésarios.

> Références artistiques, compétences dans le domaine de la gestion théâtrale, de l'animation musicale ou de l'administration officielle des Beaux-Arts, le dénominateur commun le plus évident des candidats, le plus déterminant peut-être dans la décision finale du ministère, est la garantie financière qu'ils apportent. En effet, s'il est bien un point du cahier des charges qui ne change jamais d'une direction à l'autre, c'est l'obligation pour le directeur d'apporter, au moment de la signature, 800 000 francs destinés pour moitié au cautionnement, pour moitié au fonds de roulement de l'entreprise théâtrale : tout candidat doit donc, en premier lieu, faire la preuve qu'il peut disposer de cette somme[1].

Ainsi, les programmes des imprésarios candidats à la direction des théâtres d'opéra « tiennent également compte de deux éléments clés : d'une part l'état financier dans lequel se trouve l'Opéra au moment du renouvellement ; d'autre part le contenu des critiques formulées à l'encontre de la direction précédente […][2] ». Par ses choix artistiques, le directeur, une fois élu, se retrouvait donc personnellement et économiquement engagé dans la réussite comme dans l'échec de son « entreprise[3] ». Dans notre cas particulier, la garantie que représentait Massenet pour les directeurs d'opéra constituait un critère de choix évident : dans un premier temps, à cause de l'évolution commerciale de ses compositions, après, par la renommée du compositeur dans le monde et, enfin, par le degré d'attente qu'exprimaient la presse et le public face à ses créations nouvelles. Une attente savamment manipulée dans les années 1890 par l'éditeur Heugel, propriétaire du journal *Le Ménestrel*.

En ce qui concerne l'évolution commerciale des œuvres de Massenet, celle-ci se fit très vite grâce à l'intelligence de Georges Hartmann. Seulement quelques mois avant la création du *Roi*, ce dernier réussit à vendre en exclusivité les droits italiens de l'opéra à l'un des plus puissants éditeurs de l'époque : le milanais Ricordi[4]. L'appui de cet éditeur ouvrait immédiatement la porte des grands théâtres italiens, et tout particulièrement La Scala de Milan, à un jeune compositeur qui n'était qu'à sa première expérience dans l'opéra historique.

Force du génie ou pouvoir de séduction ? Les deux peuvent bien coexister. Pourtant, il est sûr qu'en 1877, à 35 ans, Massenet représentait l'étoile naissante du théâtre lyrique français, dont le premier grand-opéra mettait déjà en concurrence les deux théâtres lyriques européens les plus prestigieux de l'époque : l'Opéra de Paris et La Scala de Milan. Et sa réussite ne démentit pas les attentes des éditeurs. Mais, s'il y eut lien stratégique entre le processus de création artistique chez Massenet et la machine éditoriale mise en place par ses éditeurs, quelles furent sa nature et sa portée ?

Ce véritable engouement des théâtres pour les productions massenétiennes, que l'on constate de 1877 au moins jusqu'en 1909, fut le fruit d'une stratégie de promotion savamment orchestrée par les éditeurs du compositeur. Ce fut Georges Hartmann, le premier éditeur et mécène de Massenet, qui sut exploiter très vite le charme tout particulier du style mélodique de ce talentueux Prix de Rome. Hartmann vit tout de suite dans le jeune compositeur une véritable manne venue du ciel, guidant avec efficacité son entrée dans la « cour

1. Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Mardaga, 1991, p. 32-33.
2. *Ibid.*, p. 33.
3. Le terme « entreprise » est d'autant plus approprié dans ce cadre, à partir du moment où le nom « impresario » en italien indique le titulaire de l'« impresa », dont la traduction française est « entreprise ». Nous pouvons donc parfaitement considérer la figure de l'imprésario théâtral comme celle d'un « chef d'entreprise ».
4. Cf. Armand Gouzien, « Massenet », dans *Le Journal de Musique*, 1re année, n° 47 bis, 30 avril 1877, p. 1-2.

des grands ». Ses premiers cycles de mélodies, *Poème d'avril* (1866) et *Poème du Souvenir* (1868), se vendaient très bien et la veine formidable ainsi que la rapidité d'écriture du compositeur apportaient de l'argent dans les caisses de la maison d'édition encore naissante. Dans ses *Souvenirs*, Massenet lui-même raconta de quelle manière il se mit à la recherche d'un éditeur disponible à donner une valeur marchande à ses compositions, car le premier souci de ce musicien encore inconnu était que sa musique soit imprimée et diffusée, afin de pouvoir vivre de son art.

> Après quatre démarches inutiles, reçu enfin chez le riche éditeur de *Faust* [Chaudens], je n'eus même pas à montrer mon petit manuscrit ; je fus enconduit [*sic.*] tout de suite. Un même accueil me fut fait chez l'éditeur Flaxland, […] et aussi chez Brandus, le propriétaire des œuvres de Meyerbeer. […]
> Comme je rentrais, sans trop de chagrin pourtant, […] je fus interpellé par un grand jeune homme blond, à la figure intelligente et gracieuse, qui me dit : « Depuis hier, j'ai ouvert un magasin de musique […]. Je sais qui vous êtes, et vous offre d'éditer ce que vous voudrez ». C'était Georges Hartmann, mon premier éditeur[1].

Entre compositeur et éditeur, l'entente fut parfaite. Hartmann comprit vite que le caractère sensuel et attendri du style mélodique de Massenet plaisait beaucoup au public. D'ailleurs, à côté de ses œuvres lyriques, le compositeur assura toujours une production constante de mélodies, parvenant à en composer environ 280[2], car il s'agissait pour lui d'argent « facile ». Toutefois, dès que le succès de ses opéras fit de Massenet le compositeur le plus acclamé de sa génération, Georges Hartmann eut probablement le tort de faire de lui un personnage mondain, en l'entourant d'une véritable cour de chanteurs, hommes de théâtre, lettrés et compositeurs amateurs flatteurs et condescendants. L'éditeur parvint même à aménager un bureau pour Massenet dans un local adjacent à sa maison d'édition, où le compositeur pouvait auditionner et recevoir du monde. Ce bureau se transforma bientôt en un véritable salon[3].

Malgré le succès de Massenet, au début des années 1890 la maison Hartmann fit faillite, à cause d'une série de mauvais investissements conduits avec trop de facilité par l'éditeur. L'année suivante, la gestion de l'œuvre de Massenet passait donc au puissant homme d'affaires que fut Henri Heugel. Comme l'écrivit le compositeur lui-même : « Mon entrée au Ménestrel devait inaugurer pour moi une ère de gloire, et chaque fois que j'y vais, j'ai le même profond bonheur. Toutes les satisfactions que j'éprouve, comme les chagrins que je ressens, ont au cœur de mes éditeurs l'écho le plus fidèle[4] ». Henri Heugel fit jouer ses relations et ses contacts avec les directions des plus grandes salles du monde, faisant circuler et parfois même imposant les œuvres de Massenet dans les programmes des théâtres de France et du monde avec lesquels il était en bonnes relations. De fait, le compositeur aurait même pu cesser d'écrire, il aurait continué à vivre aisément des fruits de ses succès précédents.

Comme le témoignent certaines lettres entre le compositeur et son éditeur, Massenet montrait une totale confiance en Heugel, même en ce qui concerne certaines questions plus directement artistiques. Ainsi par exemple, le 26 août 1897, le compositeur écrit à Heugel s'excusant de son absence pour la répétition de *Sapho* à l'Opéra-Comique de Paris à cause d'un contretemps : « Je me désolerais de ce contretemps si je ne savais que vous ferez tout – plus que tout – pour le bien de « Sapho », pour son entrée certaine en répétition […][5] ».

Il est compréhensible que Massenet ressentisse un profond sentiment de reconnaissance pour ses éditeurs : pour Georges Hartmann, qui avait été le seul à avoir cru en lui à ses débuts ; pour Henri Heugel, qui avait « sauvé » son œuvre de la dispersion, en reprenant la gestion de toute la production massenétienne. Pourtant, qu'il s'agisse d'Hartmann ou, plus souvent, d'Heugel, nous ne

1. Jules Massenet, *Mes Souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte & Cie, 1912, p. 68-69.
2. Il s'agit d'un nombre approximatif relatif aux mélodies de Massenet retrouvées et classifiées jusqu'à aujourd'hui.
3. Cf. Alfred Bruneau, *loc. cit.*
4. J. Massenet, *op. cit.*, p. 186-187.
5. Lettre de Jules Massenet à Henri Heugel du 26 août 1897. BnF-Musique, côte : nla-364, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059656w/f35.image>, consulté le 12 décembre 2017.

pouvons pas considérer Massenet comme un artiste qui composait « à la demande ». Même si, parfois, ce dernier céda à la pression de son éditeur pour la mise en musique d'un sujet qu'il n'avait pas choisi lui-même au préalable. Ce fut le cas par exemple pour *Esclarmonde* (1889), pour *Ariane* (1906) et, surtout, pour la mise en musique du livret de *Bacchus* de Catulle Mendès. Pourtant, le compositeur affichait souvent un air enthousiaste face aux sujets qu'on lui proposait, car ses choix avaient un élément en commun : ils se portaient presque toujours sur la force des personnages féminins, dont les noms (ou les surnoms) devenaient souvent les titres mêmes de ses opéras[1]. En même temps, comme on peut le lire dans plusieurs pages de ses *Souvenirs,* chez Massenet le choix des sujets ne suivait pas une dynamique précise. Si le plus souvent le compositeur laissa que le livret vienne à lui, cependant l'idée de mettre en musique une pièce, ou de faire d'un conte ou d'un roman un opéra, pouvait être le fruit de rencontres ou d'événements différents. Ou encore, comme pour *Manon*[2] (1884), *Chérubin*[3] (1905) ou *Roma*[4] (1912), la composition de l'œuvre fut la conséquence d'un choix ou d'un désir personnels. En outre, comme le diront ses collaborateurs :

> Si vous saviez comme c'est commode de travailler avec Massenet… On n'a qu'à l'écouter. Il prend votre poème, il le met au point, vous demande tous les changements avant d'écrire les premières notes de sa partition et il vous convie quand le mot « Fin » est écrit sur le dernier feuillet[5].

Il est donc fondamental de souligner qu'au moment de la conception de ses œuvres et pendant tout le processus créateur, Massenet réussit à garder une totale liberté et autonomie de langage, dans le respect de son propre tempérament, jusqu'à intervenir personnellement sur les livrets. En même temps, il savait bien que ce tempérament mélancolique et sensuel qu'il transférait savamment dans ses phrases mélodiques faisait l'originalité et le succès de son style.

Massenet savait parfaitement comment contenter les goûts de son public et, poussé par son éditeur, il ne manqua de le faire. C'est en cela que l'on peut entrevoir le lien stratégique entre la demande et la mise en œuvre. Toutefois, lorsqu'il subit des pressions qui pouvaient altérer son idée de l'œuvre, ou lorsqu'il se rendit compte que les changements apportés à son travail traduisaient ce dernier en un produit qui ne le satisfait point, il ne cacha pas ses souffrances et sa volonté de retirer sa partition du répertoire des théâtres, parfois même au risque de paraître injuste[6]. Pourtant, étant donné que les maisons d'opéra se disputaient ses œuvres, Massenet devait bien savoir qu'une fois obtenu un accord de sa part, les théâtres n'auraient pas lâché facilement leur proie, en dépit de son mécontentement.

Pour les théâtres lyriques, le « produit » Massenet représentait un véritable investissement et, en même temps, une affiche prestigieuse. Par exemple, *Bacchus* : en 1909 un compte-rendu financier d'André Messager[7], à l'époque Directeur de l'Académie Nationale de Musique, documentait que seule la création de *Bacchus* coûta à l'Opéra la somme de 106.769,30 fr., représentant plus de la moitié du budget annuel du théâtre. De l'argent très mal placé si l'on considère que *Bacchus* fut probablement le plus gros échec de la carrière de Massenet. L'écriture très réfléchie du compositeur se faisait pour la première fois hostile aux formules figées auxquelles prétendait le Palais Garnier pour ses créations. Cette nouvelle œuvre aux couleurs mornes, aux longues parties déclamées et à l'orchestration véhémente, riche en percussions, déconcerta un auditoire qui ne reconnaissait plus dans *Bacchus* l'auteur tendre de *Manon* et *Werther*, dont le style mélodique avait su parler au cœur bien plus qu'a lintellect. Une observation qui était mise en avant à l'époque par le compositeur Charles Kœchlin :

> *Bacchus*, comme *Ariane*, et comme *Esclarmonde*, révèle une inspiration plus volontaire, plus

1. Ce fut ainsi pour *Marie-Magdeleine*, *Ève*, *Hérodiade*, *Manon*, *Esclarmonde*, *Thaïs*, *La Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grsélidis*, *Ariane*, *Thérèse*, *Cléopâtre*.
2. Cf. J. Massenet, *op. cit.*, p. 142.
3. Cf. *Ibid.*, p. 235.
4. Cf. *Ibid.*, p. 277-280.
5. Henri Cain, « Massenet Intime », dans *Le Monde Artiste illustré*, 51e année, n° 49, 9 décembre 1911, p. 773.
6. Cf. Lettre d'Eugène Bertrand et Pedro Gailhard au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 29 novembre 1899. Archives Nationales, côte : AJ/13/1187.
7. Archives Nationales, côte : AJ/13/1187-1192.

> consciente et plus réfléchie que les œuvres d'autrefois. Ceux qui, dans la musique de Massenet, préfèrent l'instinct à l'intellect, trouveront que c'est un défaut. Les autres y verront une qualité. Il a toujours été difficile de s'entendre sur ces questions[1].

L'échec de *Bacchus* affecta terriblement Massenet. Son besoin de plaire meurtri, lâché par le public parisien et malade, pendant ses trois dernières années il ne récrivit plus pour l'Opéra de Paris, préférant confier les créations de ses dernières productions à l'Opéra de Monte-Carlo et aux mains de son talentueux directeur, Raoul Gunsbourg[2].

Poussé par les demandes incessantes et par la pression de ses éditeurs, Massenet produisit beaucoup et, peut-être, trop. Les demandes lui venaient de la part de ceux qui, comme l'exprimait plus haut Willy[3], voyaient dans le style Massenet une force de séduction hautement rentable. Certes, Massenet n'était pas indifférent au fait de recevoir chaque année beaucoup d'argent de son éditeur et en droits d'auteur, grâce à son travail acharné et au succès de ses musiques. En outre, dans ses dernières années, sa présence dans les programmes des maisons de théâtre l'encourageait quant au sort de ses œuvres, le faisant sentir encore une figure incontournable de l'opéra. Mais au tournant du siècle, la présence de Massenet dans les ambiances mondaines se faisait plus rare ; le compositeur prenait du recul par rapport à la frénésie du Tout-Paris. Désormais, il pouvait se le permettre. Comme on peut le constater à partir de certaines images publiées au début du XX^e^ siècle[4], le musicien vieillissant passait la plupart de son temps dans sa retraite paisible du Château d'Égreville[5] (Seine-et-Marne), un domaine un peu isolé qu'il avait acquis en 1899 et où il se plaisait visiblement dans le rôle du riche châtelain vaguement paternaliste, dominant un petit village d'un millier d'âmes.

Conclusion

Massenet fut un artiste fortuné. Sa réputation et son œuvre en ont-elles payé le prix ? Accusé de s'épanouir dans la facilité de ses mélodies, dans ses dernières années le compositeur aurait pu se laisser séduire par le doux *farniente* que sa situation lui consentait. Pourtant, pendant toute sa vie jusqu'à la fin de ses jours, Massenet s'est usé dans un travail acharné, malgré la maladie qui le rongeait impitoyablement. Ainsi, entre 1910 et 1912, se sachant condamné, Massenet arrivait désespérément à achever ses quatre derniers opéras, dont trois seront représentés après sa mort : *Roma* (1912), *Panurge* (posth. 1913), *Cléopâtre* (posth. 1914) et *Amadis* (posth.1922). Pour ces quatre dernières œuvres, Massenet ne parviendra pas à percevoir personnellement les bénéfices. Nous pouvons donc nous demander si le compositeur mena cette laborieuse carrière pour simple avidité ou plutôt pour un besoin profond d'écrire. Par ailleurs, nous avons cherché à éclaircir les contours qui accompagnèrent l'irrésistible ascension d'un musicien dont le style mélodique à marqué l'imaginaire musical à la Belle Époque. Cette ascension vers la reconnaissance institutionnelle produisit certes des rivalités, les rivalités des rancœurs. Le pouvoir exercé pendant trente ans par Massenet au cœur des maisons d'opéra a certes effacé certaines personnalités d'artistes aussi méritoires de succès que lui. Comme l'affirma Camille Saint-Saëns, son plus célèbre rival, au lendemain de la mort du compositeur, son succès fut méprisé par la critique :

1. Charles Kœchlin, « Chronique musicale - Académie Nationale de Musique : *Bacchus*, opéra en quatre actes, poème de Catulle Mendès, musique de M. Massenet », dans *La Chronique des arts et de la curiosité - supplément à La Gazette des beaux-arts*, 15 mai 1909, p. 161.

2. Raoul Gunsbourg, auteur, compositeur et directeur de théâtres roumain, est né à Bucarest le 6 janvier 1860. Musicien autodidacte, il fonde une section d'opéra français à Moscou en 1881. En 1888, installé en France, il est nommé directeur du Grand Théâtre de Lille, en 1889, directeur de l'Opéra de Nice et enfin, de 1892 à 1951, il est directeur de l'Opéra de Monaco. Grand admirateur de Massenet, Raoul Gunsbourg a écrit de sa main un certain nombre d'œuvres lyriques aujourd'hui oubliées : *Le Vieil aigle (*1909), *Ivan le Terrible* (1910), *Venise* (1913), *Maître Manole* (1918), *Les Neuf images de Satan (*1920), *Lysistrata* et, la même année, *Les Dames galantes* (1946). Il est décédé à Monte Carlo le 31 mai 1955.

3. Willy, *op. cit.*

4. L. Schneider, *op. cit.*, p. 35.

5. Le Château d'Égreville (Seine et Marne) fut édifié au XVI^e^ siècle par le roi François 1er et fut la demeure de la Duchesse d'Estampes. Acheté par Massenet en 1899, il a appartenu aux descendants du compositeur jusqu'en 2001, lorsqu'il a été vendu.

> *Saltavit et placuit*. Il a chanté et il a plu. On a pensé le diminuer ainsi. Serait-il donc répréhensible de plaire ? On le croirait, à voir le goût qu'on affecte de nos jours pour tout ce qui est choquant et déplaisant, dans tous les arts et même en poésie. […]
>
> On aura beau faire, on n'empêchera pas que Massenet soit un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical. […] On [l'a], l'un et l'autre, accus[é] d'avoir flatté ses auditeurs. N'est-ce pas plutôt qu'artistes et auditeurs avaient les mêmes goûts, étaient parfaitement d'accord[1] ?

Nous avons tenté de mettre en lumière les éléments de l'œuvre de Massenet qui favorisèrent son succès économique et sa popularité, ses relations privilégiées avec les éditeurs, ainsi que les contraintes de travail engendrées par les stratégies de production des maisons d'opéras. Cela n'empêche que, de son vivant, Massenet put bénéficier d'un véritable pouvoir sur les institutions musicales françaises, un pouvoir qu'il chercha probablement à dissimuler par la bienveillance qu'il montrait envers ses collègues, ses disciples, et ses admirateurs – par ce célèbre besoin de plaire. Par conséquent, si son mérite et son talent furent difficilement mis en discussion par les critiques, le jugement sur son œuvre paya, d'un coté, du « rasle-bol » évident des collègues face à l'omniprésence de l'artiste « reconnu » ; d'un autre côté, le soupçon de la presse à l'égard d'un génie trop aimé par ses contemporains. Enfin, nous sommes de l'avis qu'au xxe siècle, malgré les hommages isolés de certaines personnalités de la musique telles que, entre autres, Maurice Ravel[2] ou Francis Poulenc[3], la mise en abîme de l'œuvre de Massenet et la délégitimation de son génie à travers la caricature d'un artiste superficiel, parvinrent à cacher pendant longtemps un chapitre essentiel dans l'histoire mélodique française, qui explique la complexe transition stylistique entre le romantisme de Gounod et l'impressionnisme debussyste.

Raffaele D'Eredità

1. C. Saint-Saëns, *op. cit.*, p. 270.

2. Célèbre reste cette affirmation de Maurice Ravel : « Debussy et moi-même devons énormément à deux musiciens aujourd'hui vilipendés : Satie et Massenet. Pour ce qui est de Satie, voyez La Belle et la Bête dans *Ma Mère l'Oye* : c'est une *Gymnopédie*. Malheureusement, il faisait ça mieux que moi. […] Regardez *L'Enfant et les sortilèges* […] ce qu'on appelle maintenant l'air de l'Enfant (« Toi, le cœur de la rose »), c'est un pastiche de *Manon* (« Adieu notre petite table »), entendez un hommage à Massenet car c'est fait selon les mêmes procédés. Simplement, c'est mieux chez Massenet » (Marcel Marnat (éd.), *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Paris, Hazan, 1995, p. 31).

3. Dans un interview radiophonique, Francis Poulenc reconnaît la « leçon » de la prosodie de Massenet : « Je trouverai une leçon plus exacte – d'ailleurs Debussy en a profité – chez Massenet. Je crois que Massenet au point de vue prosodie est peut-être […] le compositeur français qui a eu le premier le souci de la prosodie et qui a réussi la prosodie ; et je pense que la prosodie de Debussy […] est une prosodie qui n'est bonne que pour lui et, je sais que personnellement, […] je sais que Debussy par exemple au point de vue prosodique n'a jamais eu d'influence sur moi » (Francis Poulenc, « Influence de Claude Debussy sur les musiciens du xxe siècle », cit. dans Jean-Christophe Branger, « Massenet, miroir des contradictions et des doutes de Poulenc », dans *Revue Musicale de Suisse Romande*, n°55/1, mars 2002., p. 52).

Annexe

Œuvres de Massenet entrées au répertoire des théâtres lyriques entre 1877 et 1912

Marie-Magdeleine	Oratorio créé avec succès à l'Odéon en 1873. Rentre au répertoire de l'Opéra-Comique en 1874, repris en 1906 et 1907.
Le Roi de Lahore	48 représentations entre 1877 et 1880 à l'Opéra de Paris. Dépasse les 100 dans le monde entier en 1890.
Hérodiade	Entre au répertoire du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1911, l'opéra dépasse les 200 représentations dans le monde entier.
Manon	1000 représentations entre 1884 et 1919, dont 700 du vivant du compositeur.
Le Cid	147 représentations au Palais Garnier entre 1885 et 1911.
Esclarmonde	Le plus grand succès de public de Massenet : 100 représentations entre 1889 et 1890.
Werther	Plus de 200 représentations à l'Opéra-Comique entre 1893 et 1911. Aujourd'hui l'œuvre de Massenet la plus représentée.
Thaïs	Débute au Palais Garnier le 16 mars 1894. La 2e version, de 1898, atteint sa 100e représentation en 1910.
La Navarraise	Depuis sa création à l'Opéra-comique en 1895, fait le tour du monde. 96 représentations en 1911, 100e donnée en 1913.
Le Jongleur de Notre-Dame	Créé à Monte-Carlo en 1902. 119 représentations à l'Opéra-Comique en février 1911.
Ariane	Créé au Palais Garnier le 31 octobre 1906. 50 représentations en une année.
Thérèse	Succès à l'Opéra de Monte-Carlo en 1907. Au répertoire de l'Opéra-Comique dès le 19 mars 1911, l'œuvre est donnée en première partie avec la création de *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel.
Don Quichotte	Grand succès à l'Opéra de Monte-Carlo en 1910. Sera créé la même année aussi à La Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra de Marseille et au Théâtre de la Gaîté de Paris.

L'« opéra-tragique » *Roma*, le dernier succès de Massenet, est créé à Monte-Carlo le 17 février 1912. Le compositeur meurt le 13 août de la même année.

Se démultiplier pour être soi

Stratégies économiques et logique singulariste chez Déodat de Séverac entre 1896 et 1906

Cet article vise à interroger les conditions socio-économiques de la pratique de la composition à la Belle Époque à travers l'analyse du cas du compositeur Déodat de Séverac (1872-1921) et plus précisément du moment où il tente de faire carrière à Paris, entre 1896 et 1906. Il s'agit, en particulier, de mettre en lumière une profonde contradiction qui saisit Séverac dès les premières années de son séjour au sein de la capitale. D'un côté, à travers son expérience au sein de la Schola Cantorum et de la classe de composition de Vincent d'Indy, le compositeur intériorise une puissante logique singulariste selon laquelle il s'agirait de créer des œuvres musicales « sincères », « authentiques » et désintéressées, donc dégagées de toute exigence de profit[1]. Mais, d'un autre côté, sa situation financière relativement précaire ainsi que les fortes attentes familiales en termes de réussite économique qui pèsent sur lui le contraignent également à trouver des moyens de gagner sa vie. Séverac se trouve ainsi pris dans cette tension propre aux professions artistiques mise en évidence par certains sociologues[2] à partir de la distinction classique établie par Hannah Arendt entre la valeur expressive du travail (*work*, le travail comme œuvre et réalisation de soi) et sa valeur instrumentale (*labor*, le travail au sens technique et économique).

Comment Séverac s'arrange-t-il de cette situation de *double-bind*, tiraillé qu'il est entre contrainte « interne » vocationnelle et contrainte « externe » professionnelle ? Comment compose-t-il avec les deux logiques contradictoires du désintéressement et du profit ? À partir de la riche correspondance que Séverac entretient tant avec sa famille (sa mère et ses trois sœurs Alix, Jeanne et Marthe de Séverac) qu'avec ses amis durant son séjour parisien[3], nous examinerons ici les deux stratégies qu'il met en œuvre pour atténuer cette tension. Nous verrons en premier lieu comment Séverac privilégie des modes de rémunération de son activité créatrice qui lui permettent de respecter son exigence de singularité ou d'authenticité personnelle. En second lieu, nous nous pencherons sur la multiplication des seconds métiers et des activités jugées « alimentaires », qui vise à s'assurer un espace autonome pour l'activité de création, Séverac espérant par-là pouvoir vivre *pour* la composition plutôt que de vivre *de* la composition.

Vivre de la composition ?

Après avoir grandi dans un milieu aristocratique à Saint-Félix-Caraman (Haut Languedoc) et fait des études de droit puis de musique à Toulouse, Séverac s'installe à Paris à l'automne 1896 pour y étudier la composition auprès de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Sa situation financière est alors très largement dépendante d'une fortune familiale qui réduit comme peau de chagrin à la fin du XIX[e]

1. Pour une analyse de ce processus d'intériorisation de la logique singulariste, on pourra se reporter à Alexandre Robert, « Une approche sociomusicologique de la création musicale : la pratique de la composition pianistique de Déodat de Séverac », Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 134-141.

2. Voir Eliott Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », dans *Revue française de sociologie*, t. 27, n° 3, 1986, p. 431-443 ; Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste » (1989), dans P.-M. Menger, *Le Travail Créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2009, p. 187-236.

3. Une large partie de cette correspondance a été publiée dans Déodat de Séverac, *La Musique et les lettres*, correspondance réunie et annotée par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 2002 ; cet ouvrage, constamment cité dans la suite de cet article, sera abrégé de la manière suivante : *ML*. D'autres lettres inédites sont conservées au sein des archives de Catherine Blacque-Belair à Saint-Félix-Lauragais, dans la maison natale du compositeur.

et au début du XX^e siècle[1]. C'est pourquoi les revenus comme les dépenses du jeune Séverac sont soumis à un rigoureux contrôle maternel : chaque mois, Mme Gilbert de Séverac fait parvenir à son fils une somme d'environ 100 francs et lui demande de justifier ses besoins et de rendre compte de ses dépenses : loyer, alimentation, fournitures, achats divers, etc. Séverac est pleinement conscient de la contrainte financière qu'il fait peser sur sa famille. D'ailleurs, son sentiment de culpabilité est d'autant plus vif que ses parents l'avaient découragé de gagner Paris pour y étudier la composition : à travers cette bifurcation biographique, il a refusé le rôle de chef de famille dont il aurait dû hériter (surtout après la mort de son père, Gilbert de Séverac, en 1897) ainsi que les tâches de gestion du patrimoine terrien qui auraient dû lui incomber. Pour sa mère, il faut en contrepartie que son exil parisien « paye » afin que tout le monde y « trouve son compte[2] ». Dès son arrivée à Paris, en 1896, Séverac est donc contraint de gagner sa vie par ses propres moyens s'il veut éviter d'avoir à réclamer des « rallonges » et à justifier ses dépenses.

Pour Séverac, une façon de mettre à profit (au sens propre) son séjour parisien est alors de trouver des rémunérations de son activité créatrice. Dans cette optique, la première option qui s'offre au compositeur est l'édition de ses œuvres. À partir de 1898, Séverac tente à plusieurs reprises d'approcher la maison d'édition Durand – qui est alors l'une des principales maisons d'édition de musique parisiennes avec Heugel, Hamelle, Leduc et Énoch[3]. Si plusieurs compositions de Séverac – un *Ave Verum* pour chœur (1897), une *Sonate* pour piano (1898-1899), ou encore la suite pour piano *En Languedoc* (1903-1904) – semblent faire l'objet de négociations avancées avec l'éditeur de la place de la Madeleine, Durand ne donnera finalement suite à aucune des demandes du jeune compositeur. Bien que l'on ne connaisse pas les raisons des échecs de ces négociations, les relations ambiguës entre Séverac et Durand entre 1898 et 1904 sont révélatrices de la difficulté d'accéder au marché de l'édition musicale pour tout jeune compositeur ayant récemment fait son entrée dans le champ musical.

Logiquement, Séverac s'oriente dans le même temps vers d'autres éditeurs moins visibles mais plus accessibles. Eugène Demets, qui ouvre sa maison d'édition en 1899, semble immédiatement s'intéresser à ses compositions. Le 8 février 1901, le compositeur informe sa sœur Alix :

> Une bonne nouvelle à t'annoncer ; l'éditeur Demets m'a fait appeler ces jours-ci pour me demander des œuvres. (Fait rare !!!) Le "patron" [Vincent d'Indy] (je le sais maintenant) lui avait fait un éloge tel de moi qu'il s'est déclaré prêt à éditer tout ce que je lui fournirais… Et cela à des conditions que je trouve très bonnes vu le genre de musique que je pratique. Demets se charge de tous les frais, gravure, impression et droits d'auteur (pour les poésies) et me donnera la moitié du produit de la vente. Étant donné le peu de notoriété dont je jouis encore et l'esprit peu commercial de mes œuvres, je suis ravi d'avoir trouvé Demets[4].

C'est toute la tension entre logique désintéressée et logique de profit que l'éditeur Demets permet à Séverac d'évacuer. Les conditions financières avantageuses qu'il propose constituent en effet une véritable aubaine pour Séverac, qui se montre

1. Les revenus de la famille Séverac proviennent essentiellement de la location de leurs multiples terres. Mais le contexte économique de la fin du XIX^e siècle est loin d'être favorable aux propriétaires terriens du Haut-Languedoc : outre que la main d'œuvre émigre massivement vers le Bas-Languedoc ou la Provence à partir des années 1870 pour reconstituer les vignobles détruits par l'invasion phylloxérique, on sait que la valeur locative aussi bien que la valeur vénale des sols ne cessent d'y baisser entre 1870 et 1914. Voir G. B. Morère, *Histoire de Saint-Félix de Caraman*, Toulouse, Privat, 1899 ; Gabriel Désert, « La grande dépression de l'agriculture », dans G. Duby, A. Wallon (éd.), *Histoire de la France rurale, t. 3. Apogée et crise de la civilisation paysanne de 1789 à 1914*, Paris, Seuil, 1992, p. 359-382.

2. On notera que les lettres que Séverac écrit à sa famille durant son séjour parisien constituent ici un matériau empirique particulièrement pertinent dans le cadre de notre problématique. En effet, le compositeur y manifeste constamment une bonne volonté économique dans l'optique de rassurer sa mère ou ses sœurs ; c'est pourquoi tous ses projets financiers y sont relatés dans les moindres détails.

3. Voir Anik Devriès, François Lesure (éd.), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Minkoff, 1979. Voir aussi Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris, Durand, 1924.

4. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, 8 février 1901 ; *ML*, p. 129.

tout à fait conscient des obstacles à l'édition que sont, potentiellement, son faible capital symbolique (« Étant donné le peu de notoriété dont je jouis encore ») et son souci d'authenticité créatrice (« vu le genre de musique que je pratique » ; « l'esprit peu commercial de mes œuvres »). Ainsi les négociations avec Demets aboutissent et Séverac parvient à faire éditer cinq mélodies durant l'année 1901 *(Les Cors*, *Le Chevrier*, *L'Infidèle*, *L'Éveil de Pâques*, *Chanson de Blaisine)*. Considérant cette première série de publications comme le franchissement d'un palier, voire comme la grande étape objectivant le lancement de sa carrière, Séverac se félicite dans une lettre adressée à sa mère : « Voilà un pied à l'étrier maintenant[1] ».

De fait, si Séverac évoque « l'esprit peu commercial de [ses] œuvres », c'est que, dès la fin des années 1890, sa production est marquée d'une part par un refus de s'ajuster à la demande du marché[2], d'autre part par une tendance esthétique relativement singulière que l'on peut nommer « régionalisme musical ». Encouragé par son professeur de composition Vincent d'Indy à déployer son « soi » par l'activité créatrice, à révéler et à développer sa « personnalité » par la composition[3], le jeune homme élabore un projet créateur qui vise à célébrer une terre d'appartenance, un terroir d'origine, et plus précisément à figurer par le maniement du matériau musical les objets, les pratiques, les lieux, les entités « typiques » du Languedoc dont il estime être l'un des plus purs produits[4].

Cette esthétique musicale régionaliste, portée par un jeune compositeur dont la réputation reste à faire, laisse peu de chance de convaincre les éditeurs parisiens établis, et le contrat obtenu chez Demets fait figure d'exception dans la carrière parisienne de Séverac. Une autre opportunité éditoriale s'offre pourtant à lui à partir de mars 1902 lorsque Charles Bordes crée « l'Édition Mutuelle » et en confie la direction à René de Castéra[5]. Cette petite société, gérée par des membres de la Schola, adopte le principe de la souscription : des bulletins sont envoyés à des individus susceptibles d'être intéressés par l'œuvre en voie de publication, afin de couvrir une partie des (voire tous les) frais éditoriaux. Les éventuels bénéfices sont ainsi reversés à l'auteur de l'œuvre et à la « caisse de réserve » de l'Édition Mutuelle. La société peut même avancer certains frais et épargner toute dépense à certains jeunes compositeurs particulièrement démunis. Séverac profite abondamment des conditions proposées par l'Édition Mutuelle et y fait éditer plusieurs œuvres de genres divers : quelques mélodies *(Le Ciel est par-dessus le toit* et *Un rêve* en 1903*)*, une *Suite* pour orgue (en 1902), son opéra *Le Cœur du moulin* (en 1909) et surtout ses trois grandes suites pour piano *Le Chant de la Terre* en 1903, *En Languedoc* en 1905 puis *Cerdaña* en 1911.

Néanmoins, la publication reste globalement difficile d'accès pour Séverac à la fin des années 1890 et même au début des années 1900, l'Édition Mutuelle, n'étant souvent qu'un second recours en ce qu'elle implique une diffusion malgré tout limitée et des bénéfices bien modestes. Surtout, le jeune compositeur se montre de plus en plus réticent, au fil de sa trajectoire, à faire les efforts nécessaires pour « lancer » ses œuvres sur le marché de l'édition, oscillant entre rejet de la logique de profit et agacement face à ses faibles rentrées d'argent. En juillet 1902, alors qu'il cherche à faire éditer son *Chant de la Terre*, il écrit à sa sœur Alix :

> J'espère donc quitter Paris d'ici à peu de jours, la semaine prochaine sans doute. Pour le moment, je

1. Déodat de Séverac, lettre à Aglaé de Séverac, Paris, 9 février 1901 ; *ML*, p. 131.

2. Son dégoût des musiques les plus « commerciales » de son temps et notamment des chansons de café-concert est fort significatif à cet égard. Voir notamment Déodat de Séverac, « Lettres du Midi. La Musique et le Chant dans les Pyrénées Ariégeoises », *La Renaissance Latine*, 15 octobre 1902 ; repris dans Déodat de Séverac *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 1993, p. 61-62.

3. Pour une analyse de l'émergence de cette logique dans les discours esthétiques au XVIII[e] siècle, voir Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais (1989), Paris, Seuil, 1998, p. 461-490.

4. Séverac écrit par exemple à sa sœur Alix de Séverac le 8 février 1902 : « Ce qui domine dans ma musique, à mon sens, c'est la peinture de la Terre, l'amour de la Nature que j'essaye de fixer en des harmonies ou des "taches" sonores. Celles de mes œuvres que je préfère sont celles où l'inspiration est venue de la Terre […] ». Déodat de Séverac, lettre à Alix, Paris, 8 février 1901 ; ML, p. 130

5. Bernard Molla, « Charles Bordes, pionnier du renouveau musical français entre 1890 & 1909 », Thèse de doctorat, Université Lyon-2, 1985, p. 104-106.

> vais occuper les quelques jours qui me restent à passer à Paris pour faire le voyageur de commerce… […] Et maintenant il s'agit de "bazarder" le *Chant de la Terre*[1]. Après les succès qu'il a obtenus je me montre difficile (!!). D'Indy m'a d'ailleurs conseillé de ne pas le donner à moins d'un prix honorable (?)[2].

L'expression « voyageur de commerce », qui réapparaîtra régulièrement sous sa plume dans les années suivantes, apparaît teintée de mépris. Dans le même esprit, dire devoir « bazarder » le *Chant de la Terre* revient à déplorer implicitement l'association de deux activités, le commerce et la création, qui n'auraient que peu à faire ensemble. C'est toute l'antinomie historique entre l'art et l'argent qui saisit Séverac – celle-là même qui avait été à l'origine de l'autonomisation relative du champ musical français et qui continue de le structurer dans les années 1900. En juillet 1903, il écrit de nouveau à Alix :

> Ces jours-ci je fais le commis voyageur… J'essaye de "placer" quelques échantillons musicaux. Dieu veuille que je réussisse car c'est em… de produire énormément de choses et de ne pas gagner un sou[3] !

Séverac manie encore une fois l'ironie au moment de se dépeindre en commerçant. Mais loin d'apparaître détaché de la question des retombées économiques, il s'agace cette fois-ci fortement de sa situation de précarité prolongée et caractérisée par l'incertitude[4].

À côté de l'édition, il existe cependant d'autres manières de faire de ses œuvres un levier de rentabilité économique telles que les concours de composition, et tout particulièrement le *Concours musical de la ville de Paris*. Ce concours étatique, créé en 1876 afin de contrebalancer le monopole du Prix de Rome dans la formation des compositeurs, permet au vainqueur de bénéficier d'une très belle subvention de la ville de Paris (donc de l'État) à hauteur de 10 000 francs. Séduit par la perspective de pouvoir sécuriser durablement sa situation financière en composant une œuvre « personnelle » non soumise aux attentes du public ou du marché de l'édition, Séverac tente ainsi sa chance lors du dixième *Concours musical de la ville de Paris* de 1903 en y présentant son opéra *Le Cœur du moulin*[5]. On trouve là encore dans les lettres de Séverac des signes d'agacement, non pas face à ce concours en particulier, mais plus généralement face aux principes même du concours (contrainte temporelle, régime de concurrence, etc.). Le 15 décembre 1903, date limite de remise des œuvres, alors qu'il vient de déposer *in extremis* sa propre partition à l'Hôtel de Ville, il écrit à son ami René de Castéra :

> Je me sens crevé par ma nuit de sommeil et par le coup de collier dernier, je serais un objet de scandale à la Schola, car je dors déjà en vous écrivant ! Je suis arrivé juste à temps pour déposer ce Cœur du moulin. Ouf ! C'est idiot ces concours ! Tournemire, Trémisot et Kunc (l'aîné) concourent (ce n'est pas pour ça que je dis que c'est idiot, mais quoique !)[6].

Séverac ne remporte finalement pas le Prix ni les 10 000 francs, et ne participera d'ailleurs plus à aucun concours ni ne s'intéressera plus à aucune des rares opportunités financières offertes par l'État.

Enfin, entre un marché de la musique (édition et concerts) permettant de financer certaines activités de musique savante mais demeurant difficile d'accès et le faible engagement économique de l'État dans les choses de la culture qui caractérise la Troisième République[7], les initiatives privées et

1. *Le Chant de la Terre* est une suite pour piano que Séverac écrit entre 1899 et 1900.
2. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, 2 ou 3 juillet 1902 ; *ML*, p. 167.
3. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, début juillet 1903 ; *ML*, p. 196.
4. Sur l'incertitude de réussite comme caractéristique essentielle des professions artistiques, voir Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, *op. cit.*
5. Il s'agit alors d'une version non définitive puisque Séverac continuera de remanier *Le Cœur du moulin* jusqu'en 1909.
6. Déodat de Séverac, lettre à René de Castéra, Paris, 15 décembre 1903 ; *ML*, p. 203.
7. Situation avec laquelle l'autonomisation relative des champs artistiques au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, acquise contre l'emprise jugée rigide de l'Académie des Beaux-Arts, n'est pas sans liens. Voir Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 25-86. En ce qui concerne la musique, voir Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la

le mécénat offrent une troisième voie – assumant par-là, au-delà du cas de Séverac, un rôle important dans le fonctionnement de la vie musicale française de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle[1].

Aussi, face aux difficultés rencontrées quant à l'édition de ses œuvres et la quasi impossibilité d'obtenir des subventions publiques, Séverac va à l'occasion profiter de ce dernier moyen de vivre de la composition qu'est la commande privée. En juillet 1903, Léon Damart, par l'intermédiaire du couple Redon, lui propose de composer une musique de scène pour sa pièce en vers *Le Mirage* en vue d'une représentation au Théâtre du Casino de Royan. Séverac écrit ainsi à son ami Michel Dimitri Calvocoressi :

> Excusez-moi (et dites-le aux amis) de vous avoir vu si peu ces derniers temps. J'ai accepté de perpétrer de la musique pour une pièce que l'on va jouer à Royan le 10 août… Et, de ce fait, j'ai été obligé de me retirer absolument de la circulation[2].

La commande mécénale est très certainement perçue par Séverac comme particulièrement avantageuse lorsqu'elle lui permet de rester « soi », c'est-à-dire de mettre en œuvre les logiques de singularité et d'authenticité. La commande de Léon Damart semble en effet se caractériser par une absence de directivité esthétique, les seules contraintes imposées à Séverac concernant l'effectif instrumental et, sans doute, le format des sections musicales (dont la fonction est de s'intercaler entre les sections déclamées de la pièce). Le 16 juillet 1903, le mécène écrit ainsi au compositeur :

> Je rentre de Royan où *Le Mirage* vient d'être lu aux acteurs. Tout est maintenant décidé. La première audition aura lieu le 15 août prochain. Nous n'attendons plus que votre musique. L'orchestre du Casino est composé d'une quarantaine de musiciens, il est dirigé par un excellent artiste que vous connaissez de nom peut-être M. Pennequin, directeur du Conservatoire de Bordeaux. […] Je viens de m'entendre avec le directeur du Grand Théâtre de Lyon qui m'a promis de jouer le Mirage à Lyon l'hiver prochain. J'ai également de très grandes chances de me voir jouer à l'Odéon. Ceci nous permet d'espérer quelques droits d'auteur que je serai enchanté de partager avec vous… c'est une chose si rare !! J'attends un mot de vous par retour du courrier qui me fixera exactement sur la date où vous m'enverrez votre partition. Je serais bien heureux de l'avoir à la fin du mois pour qu'on puisse commencer de suite les répétitions avec la musique[3].

Le Mirage est finalement créé le 9 septembre 1903, mais on ne connaît malheureusement pas le montant de la somme que Séverac tire de l'opération. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de Séverac pour les opportunités mécénales semble constant, comme en témoigne cette lettre écrite en 1906 à sa sœur Alix au moment où une mystérieuse « comtesse irlandaise » semble l'approcher pour lui commander la composition d'une cantate :

> Je suis en ce moment en pourparlers avec une comtesse irlandaise pour la musique d'une cantate. Si je la fais ce serait (au dire de l'ami qui m'a proposé l'affaire) trois beaux billets de mille au moins… Nous allons voir ça[4].

Cette dernière affaire n'aboutira pas. Les occasions telles que la commande du *Mirage* ne seront d'ailleurs pas légion durant le séjour parisien de Séverac – on ne trouve en tout cas nulle trace d'un projet équivalent dans sa correspondance. Deux explications peuvent être avancées. D'une part, le rythme de travail de Séverac s'avère parti-

III[e] République », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 261-312.

1. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III[e] République*, Paris, Fayard, 2004 ; voir aussi Mario d'Angelo, « Musique et musiciens chez les Fayet à Fontfroide : éléments de contextualisation », dans M. d'Angelo (éd.), *La musique à la belle époque. Autour du foyer artistique de Gustave Fayet. Béziers-Paris-Fontfroide 1898-1914*, Narbonne, Musée d'art Gustave Fayet à Fontfroide, 2010, p. 111-141.

2. Déodat de Séverac, lettre à Michel Dimitri Calvocoressi, Saint-Félix, fin juillet ? 1903 ; *ML*, p. 198 (il arrive fréquemment que les lettres de Séverac ne soient pas datées par leur auteur ; nous reprenons le procédé de Pierre Guillot qui consiste à insérer un point d'interrogation après un élément de datation afin d'en souligner le caractère hypothétique).

3. Léon Damart, lettre à Déodat de Séverac, Lorient, 16 juillet 1903 ; Archives Catherine Blacque-Belair.

4. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, mars ? 1906 ; *ML*, p. 262.

culièrement lent, ce qui s'accorde mal avec le principe de contrainte temporelle inhérent à la commande. D'autre part, la commande participant souvent d'une stratégie d'élévation symbolique du commanditaire, les mécènes ont tendance à s'orienter vers des compositeurs jouissant déjà d'une certaine forme de consécration (par les pairs, par les institutions musicales, par le public, etc.), ce qui ne sera que tardivement le cas de Séverac.

Durant son séjour parisien, Séverac entretient donc un rapport ambivalent vis-à-vis des différents modes de rémunération de son travail créateur. Si la conversion de ses œuvres en ressources économiques est rendue nécessaire par sa situation financière précaire, les démarches même de conversion lui répugnent et, surtout, s'opposent à cette conviction profonde, exprimée à plusieurs reprises dans sa correspondance, selon laquelle l'art « vrai » ne peut qu'être « désintéressé » tandis que l'art « lucratif » est nécessairement « faux »[1]. S'il tente bien, à l'occasion, de saisir les opportunités qui lui permettraient de s'enrichir par la composition tout en préservant son autonomie et sa singularité esthétique, les bénéfices restent trop rares et trop faibles. Afin d'atténuer la tension entre le rejet de la logique de profit et l'inquiétude face à un niveau de revenus jugé insuffisant[2], Séverac développe alors une seconde stratégie : la démultiplication de ses activités.

La démultiplication de ses activités : jouer, enseigner, arranger, écrire sur la musique

La démultiplication de ses activités est, pour l'artiste moderne – disons depuis le début du XIX^e^ siècle – l'un des moyens les plus efficaces pour s'assurer un niveau de revenus satisfaisant lorsque la seule activité de création n'apparaît pas suffisamment lucrative[3]. Elle peut également permettre de s'aménager un espace autonome pour l'activité de création, afin que l'exigence d'authenticité personnelle ne soit pas « contaminée » par une quelconque logique de profit. Or il semble que le choix d'exercer plusieurs « seconds métiers », chez Séverac, obéisse à ces deux logiques. Les activités auxquelles se consacre Séverac ressortissent toutes du champ professionnel de la musique : tenue de l'orgue durant les offices religieux, enseignement du solfège ou de l'écriture musicale, arrangement, critique musicale. On peut donc parler ici de multiactivité[4], Séverac réinvestissant de diverses manières certaines compétences *musicales* acquises durant sa formation.

Dès décembre 1896, il déclare à sa sœur Alix avoir déniché un remplacement en tant qu'organiste assurant les offices d'une église à Bourg-la-Reine :

> Hier comme je vous l'avais annoncé, je suis allé à Bourg-la-Reine remplacer l'organiste[5] qui, sans doute dans quelque temps, me cédera complètement sa place. Comme traitement, c'est très maigre, mais au moins j'aurai le plaisir de "faire du service", c'est le mot consacré, et puis cela me fera sortir de Paris[6].

1. Déodat de SÉVERAC, lettre à sa famille, Paris, 31 octobre 1900 ; *ML*, p. 108-109.

2. La situation est d'autant plus douloureuse que certaines des personnes qu'il côtoie à la Schola jouissent d'une fortune personnelle les libérant de toute nécessité économique, à commencer par son professeur de composition Vincent d'Indy. En 1913, en proie à des difficultés financières, il écrira à son ami Joseph de Marliave : « C'est bien beau de faire de la musique "telle que nous la sentons", mais ça ne nourrit pas son homme. Cela n'a pas d'importance lorsqu'on a 50000 livres de rente comme mon maître d'Indy… Mais c'est un peu vexant lorsqu'on est si loin de cette aubaine. » Déodat de SÉVERAC, lettre à Joseph de Marliave, mars-avril 1913 ; *ML*, p. 387.

3. Voir les exemples actuels étudiés dans Marie-Christine BUREAU *et al.* (éd.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009. Sur les seconds métiers chez les écrivains et chez les comédiens, voir aussi Bernard LAHIRE, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 ; Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997.

4. Et non de « polyactivité », qui réunirait plusieurs activités appartenant à différents champs professionnels, selon la distinction proposée par Janine RANNOU, Ionela ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Paris, DEPS, 2006.

5. Il s'agit d'Abel Decaux (1869-1943), son condisciple à la Schola.

6. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, décembre 1896 ; *ML*, p. 29.

Malgré quelques remplacements supplémentaires entre 1898 et 1899, il semble cependant que Séverac n'obtienne jamais de poste de titulaire, jugeant de toute façon dérisoires les recettes de ce premier travail « alimentaire ».

Le compositeur se tourne alors beaucoup plus volontiers vers les leçons particulières de solfège ou d'écriture musicale (harmonie et contrepoint), dès lors qu'il possède les compétences suffisantes pour enseigner et que son réseau de connaissances lui en offre les opportunités. Entre 1898 et 1899, il écrit successivement à Alix :

> Mon nouvel élève, M. Ghio, est un charmant garçon, italien (et très savant en économie politique…). En cela nous ne nous ressemblons guère ! Il est secrétaire de la Revue des Économistes. Il connaît des masses de gens haut-placés et qui pourront m'être très utiles. En dehors de cela il est très doué pour la musique et arrivera certainement à une certaine force en contre-point. C'est le contre-point que je lui enseigne moyennant une somme de 8 f. par leçon. Si j'en trouvais beaucoup comme cela, je parviendrais facilement à équilibrer mon budget[1].

> Je vais avoir deux élèves d'harmonie que m'a procuré un de mes camarades de la Schola : un jeune abbé très doué paraît-il et une anglaise « parlant très bien le français ». Avec cette dernière j'essaierai de me remettre un peu à l'anglais ; je ne sais encore le prix qu'elle me fera, mais je suppose qu'elle ne sera pas ladre étant donné son train très « smart ». « Smart » est le nouveau mot pour indiquer le chic et le galbe des gens[2].

Outre l'espoir de se voir accéder à certains cercles grâce à ses élèves, on voit surtout que Séverac se félicite explicitement de la somme qu'il peut tirer de ces leçons. Et la valeur lucrative qu'il confère à l'activité d'enseignement apparaît de façon encore plus évidente dans une autre lettre à Alix de 1905 dans laquelle il s'explique sur sa future réponse à une proposition d'enseignement que lui fait Charles Bordes :

> Bordes qui, comme vous le savez, a fondé une Schola à Montpellier voudrait que je fasse un cours de contrepoint !! du 15 novembre au 15 janvier. Je ne sais pas encore si j'accepterai, ça dépendra des « thunes » car je commence à m'apercevoir qu'il faut y songer et que, pour n'être pas *un but* idéal, c'est tout de même *un moyen* assez indispensable[3].

Une nouvelle fois, c'est la situation financière délicate de Séverac que ces quelques lignes permettent d'appréhender. Mais on y voit que l'enseignement est pour lui moins un plaisir qu'un gagne-pain, moins une activité « expressive » qu'une activité « instrumentale » (au sens d'Arendt) visant à assurer l'autonomie de sa pratique de la composition.

La troisième activité secondaire à laquelle Séverac se consacre est l'arrangement, c'est-à-dire le remaniement de compositions musicales préexistantes. En ce qui le concerne, ce remaniement désigne des opérations d'harmonisation, d'instrumentation, voire de retouche plus franche du matériau musical (toujours difficiles à caractériser précisément car peu décrites par l'intéressé). Ce sont par exemple les travaux d'harmonisation de chansons françaises anciennes que lui commande son ami et éditeur Alexis Rouart en 1905 :

> Ces jours-ci je suis très occupé pour le compte d'un éditeur, A[lexis] Rouart, qui m'a demandé de lui harmoniser des chansons du XVIII^e^ siècle. Comme il me paiera assez bien j'ai accepté[4].

Séverac est loin de faire de nécessité vertu, et cette activité, rentable mais chronophage, ne semble pas plus l'enchanter que l'enseignement. De même, durant l'été 1904, le compositeur retouche des mélodies d'un musicien rennais, Joseph Béesau, en vue d'une publication de l'Édition Mutuelle. Presque écœuré, il écrit à son ami René de Castéra le 22 octobre :

> Je suis bien en retard avec les mélodies de Béesau ! Je m'y suis remis et j'espère avoir fini ce replâtrage peu divertissant dans une huitaine de jours. […] J'ai peu pondu moi-même hélas ! et j'ai hâte d'être libre de mon temps pour le faire[5].

1. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, 17 novembre 1898 ; *ML*, p. 73.
2. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, mai ? 1899 ; *ML*, p. 80.
3. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Saint-Félix, octobre 1905 ; *ML*, p. 248 (c'est Séverac qui souligne).
4. Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, avril 1905 ; *ML*, p. 233.
5. Déodat de Séverac, lettre à René de Castéra, 22 octobre

Bien que généralement discret, dans sa correspondance, sur cette catégorie de travaux qu'il juge à la fois ingrats et impurs – et même proche du travail de l'ouvrier qu'il se représente comme bassement manuel, ainsi que l'indique la métaphore méprisante du « replâtrage » – on sait également par une lettre de 1913 à Alexis Rouart qu'il instrumente ou orchestre dans le cours des années 1900 toutes sortes de compositions appartenant à des genres alors nettement étiquetés « populaires » comme le tango, la valse ou l'opérette[1]. Séverac a donc plusieurs raisons de haïr ce rôle de « nègre musical » : partage (voire absence) d'auctorialité sur les œuvres retouchées, mise en veille forcée de la logique singulariste, immersion dans des genres musicaux jugés peu nobles voire vulgaires, etc.

Enfin, le dernier type d'activité secondaire qu'exerce Séverac est la critique musicale. Dès 1898, il projette d'écrire un article pour le *Messager de Toulouse*. Il demande alors à sa sœur Alix :

> [Tâchez] de voir le Père Raynal, pour le traitement (!) du Messager. Jusqu'à présent il est bien problématique ce traitement, mais il serait bien dû en vertu du principe de la "rémunération du travail"[2].

En raison de ces difficultés de paiement[3], peut-être, nul article de Séverac ne paraîtra dans le quotidien toulousain en 1898 ni en 1899. Il faut attendre le 1er janvier 1900 et l'article « Causerie musicale. À propos de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner[4] ».

Là encore, la rémunération semble bien être la condition première de la rédaction d'articles. Séverac partage par exemple avec Michel Dimitri Calvocoressi un poste de rédacteur musical à *La Renaissance Latine*[5] entre mai et octobre 1902, mais annonce début 1903 à Paul de Bonnefoy[6] avoir « lâché » la revue « où ils refusaient toute rémunération[7] ». Dans le même esprit, alors que le critique musical le plus célèbre du moment, Henry Gauthier-Villars, lui propose d'être son « nègre » et d'écrire sous son pseudonyme (« Willy ») à partir de l'année 1900[8], Séverac explique à Jeanne en janvier 1904 :

> Ce bon Willy me donne du travail de toute sorte. Je suis content parce que ça rend le poids de ma bourse un peu plus appréciable[9].

Cependant, si la tenue de l'orgue pour les offices, l'enseignement ou l'arrangement apparaissent à Séverac simplement techniques et « impersonnels », s'ils impliquent indiscutablement un abandon momentané de la logique singulariste afin d'en assurer le réinvestissement efficace dans une pratique compositionnelle dégagée des contraintes financières, il faut, dans cette perspective, considérer à part la critique musicale. En effet, cette dernière a cela de particulier qu'elle autorise celui qui la pratique à livrer un point de vue – ou plutôt un point d'écoute – singulier. Rendre compte d'une manifestation musicale, c'est exposer et justifier ses appétences, ses goûts, ses opinions. Il s'agit certes de donner à voir et à entendre certaines œuvres ou certaines interprétations en respectant leurs spécificités, mais aussi de prendre position.

1905 ; *ML*, p. 217.

1. Déodat de Séverac, lettre à Alexis Rouart, Paris, 16 mai 1913 ; Archives Catherine Blacque-Belair.

2. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, 17 novembre 1898 ; *ML*, p. 73.

3. Ce sont ces difficultés de paiement qui font écrire à Séverac : « Ce pauvre *Messager* me paraît […] légèrement rat… » Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, juin ? 1900 ? ; *ML*, p. 106. Séverac avait pourtant écrit plusieurs autres articles destinés au *Messager de Toulouse*, mais ceux-ci ne seront jamais publiés et restent aujourd'hui introuvables.

4. Déodat de Séverac, *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 1993, p. 44-47.

5. Il s'agit d'une revue mensuelle, plutôt littéraire et politique, dont la durée de vie s'étale entre mai 1902 et juin 1905. Séverac y écrit quatre articles : « À la Scola [*sic*] Cantorum : les cantates de Bach », publié le 15 mai 1902 ; « À la Schola Cantorum », publié le 15 juin 1902 ; « Toulouse et l'évolution musicale contemporaine », publié le 15 août 1902 ; « Lettres du Midi. La musique et le chant dans les Pyrénées ariégeoises », publié le 15 septembre 1902. Voir *Ibid.*, p. 54-64.

6. Paul de Bonnefoy devient le mari de Jeanne de Séverac, la sœur de Déodat, en septembre 1901.

7. Déodat de Séverac, lettre à Paul de Bonnefoy, Paris, début février ? 1903 ; *ML*, p. 182.

8. Henry Gauthier-Villars a alors plusieurs jeunes « nègres », dont Séverac ou Émile Vuillermoz.

9. Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, janvier 1904 ; *ML*, p. 205. Au début des années 1900, Séverac tente également de collaborer avec divers quotidiens ou revues telles que *L'Express*, *La Jeune Littérature*, sans succès.

Aussi, à l'inverse des trois activités secondaires examinées précédemment, la critique musicale conserve pour Séverac une certaine fonction expressive. Même si l'anonymat est parfois de rigueur[1], cette activité constitue une sorte de révélateur de soi en ce qu'elle conduit à une objectivation de singularités individuelles. Ce n'est donc pas un hasard si Séverac s'y montre parfois fort investi, au-delà des éventuelles retombées financières. À propos de son article sur *Tristan* paru le 1er janvier dans le *Messager*, il écrit à sa sœur Jeanne :

> On m'a trouvé un peu agressif, un peu turbulent paraît-il […]. Pauvres lecteurs du Messager ! Mais tant mieux, c'est fait maintenant et je suis content d'avoir dit ce que je crois être la Vérité[2].

Malgré cette ambiguïté de la critique musicale, l'exercice de chacun de ces seconds métiers reste toutefois fondamentalement subordonné au fantasme d'une pratique de la composition dégagée de toute contrainte économique. La démultiplication de ses activités permet avant tout à Séverac de cumuler et d'accumuler les revenus, donc de limiter sa dépendance aux rentes familiales et de ne pas avoir à se soucier de la rentabilité de son activité créatrice – laquelle s'avère problématique, comme on l'a vu.

Conclusion

La tension observée chez Séverac entre la contrainte intériorisée que constitue la logique singulariste / désintéressée, d'une part, et la contrainte doublement imposée par sa famille et par ses faibles revenus que constitue la logique de profit, d'autre part, se traduit donc par les deux stratégies économiques successivement examinées. On a ainsi pu montrer que l'accès à des modes de financement garantissant à Séverac une marge d'autonomie créatrice – donc l'autorisant à mettre en œuvre son esthétique musicale régionaliste – reste hautement incertain durant son séjour parisien : les portes des éditeurs prestigieux ne s'ouvrent pas aisément, et les opportunités de financement public comme les commandes privées se font rares. Aussi Séverac exerce-t-il de nombreuses activités alimentaires « para-compositionnelles » afin de s'assurer un minimum de revenus et de dégager sa pratique de la composition de toute préoccupation économique.

Il faut enfin souligner que cette tension, bien qu'éprouvée de manière relativement spécifique par Séverac en raison de sa trajectoire propre – sa fréquentation de la Schola se conjuguant à son inscription dans une situation familiale particulière –, dépasse largement le seul cas Séverac et révèle de manière plus générale le mode de structuration du champ musical français de la Belle Époque. Celui-ci est en effet étiré entre deux pôles antagonistes. Le premier pôle, celui de l'avant-garde, regroupe des institutions comme la Schola Cantorum mais également la Société Nationale de Musique qui, par-delà la diversité des tendances esthétiques qu'elles hébergent, ont en commun de cultiver les valeurs singulariste et anti-économique et, surtout, de s'opposer plus ou moins explicitement au pôle arrière-gardiste. Ce dernier, incarné par les compositeurs de l'Académie des Beaux-Arts, se caractérise alors par une certaine tolérance vis-à-vis de la demande du marché de la musique ou des attentes du public bourgeois, et rejette moins volontiers le principe de commercialisation des œuvres musicales[3]. Ainsi le conflit qui travaille Séverac durant son séjour parisien et les stratégies qui l'accompagnent peuvent-ils être considérés comme des reformulations, à l'échelle individuelle, de l'opposition entre un mouvement d'autonomisation et une incursion hétéronomisante de logiques économiques qui traverse la sphère de production musicale savante des années 1890 et 1900.

Alexandre Robert

1. Outre que Séverac est parfois le « nègre » d'Henry Gauthier-Villars, il lui arrive également de signer ses articles par des pseudonymes tous transparents : Ac. SEVER, C. Vérac, etc.

2. Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, 8 ou 15 janvier 1900 ; *ML*, p. 100.

3. Sur le concept de champ, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Pour une reconstruction du champ musical français entre 1870 et 1918, voir Alexandre Robert, « Une approche sociomusicologique de la création musicale : la pratique de la composition pianistique de Déodat de Séverac », *op. cit.*

Musiques du xx^e siècle - quels financements ?

Entretien avec Paul Méfano

Depuis son évolution de musiques rituelles, d'églises ou de cours, la musique a toujours d'une certaine manière été en lien avec le financement et avec ses financeurs. Le lien entre Josef Haydn et le Prince Esterhazy en est un exemple type. Le mécène jouait du baryton, un instrument déjà démodé à l'époque, et qui a obligé le compositeur à écrire des œuvres pour cet instrument. Le rapport très tendu entre Mozart et l'archevêque de Salzbourg est un autre exemple, le premier ayant essayé d'éviter l'influence pécuniaire et artistique du second tout au long de sa vie. Le questionnement des relations entre la musique et l'argent, ou de façon plus générale entre l'art et l'argent, reste une préoccupation majeure au xx^e siècle. Une partie des créateurs essayent de minimiser l'impact qu'a la commande sur leurs choix esthétiques et musicaux. Cette tendance a déjà débuté avec le romantisme et avec le compositeur se voulant créateur unique de son œuvre.

Si on retrace l'avènement de certains courants esthétiques du xx^e siècle on peut avoir l'impression que la musique contemporaine est en partie influencée sur le plan esthétique par les mécènes. Les financeurs privés majeurs de la musique contemporaine européenne et américaine au xx^e siècle ont été Paul Sacher et Betty Freemann. Grâce à ces mécènes, de nombreuses œuvres aujourd'hui acceptées comme des œuvres canoniques du répertoire contemporain, ont été créées. Comme ils ont commandité un très grand nombre d'œuvres, et que leur avis sur les compositeurs était perçu comme un véritable verdict, cela a très probablement influencé à long terme les carrières des compositeurs.

Il semble évident que le rapport entre la musique et le financement, et celui entre les musiciens et les financeurs, reste très tendu encore aujourd'hui. C'est afin de souligner et de discuter de ce face-à-face qu'a été menée l'interview avec le compositeur français Paul Méfano, né en 1937. Il a été l'élève de Darius Milhaud et s'est formé auprès de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur et Olivier Messiaen. Après un séjour aux États-Unis et à Berlin il a créé l'ensemble 2e2m[1], qu'il a dirigé et avec lequel il a enregistré une quarantaine de disques de musique contemporaine. C'est avec ce compositeur et entrepreneur musical qu'a eu lieu le 20 mai 2016 un entretien à l'EHESS lors du colloque « L'art et l'argent : financement du travail artistique et enjeux socio-esthétiques » sur la question des financements des musiques du xx^e siècle et de l'impact que ceux-ci ont sur la création et sur le style musical contemporain.

Viviane Waschbüsch

1. L'Ensemble 2e2m est l'un des plus anciens et des plus prestigieux ensembles français consacrés à la création musicale d'aujourd'hui. Le sigle qui le désigne et qui signifie « études et expressions des modes musicaux » ; <http://www.ensemble2e2m.com/>, consulté le 9 décembre 2017.

Viviane Waschbüsch : Paul, pouvez-vous décrire vos expériences avec le financement d'un ensemble tel que 2e2m ?

Paul Méfano : Au Moyen-âge les religieux faisaient la musique et ce sont les prêtres qui créaient la musique savante. L'ensemble de cette caste produisait et inventait la musique. Ensuite, jusqu'à l'époque classique, les compositeurs étaient presque des valets de chambre et dépendaient des mécènes et des princes. Au début du XIX^e^ siècle, avec Beethoven entre autres, des orchestres libres ont été créés. Ces ensembles étaient libres de créer des œuvres symphoniques, et c'est très important car cela a donné beaucoup d'imagination aux compositeurs pour en arriver jusqu'à Gustav Mahler[1] ou Richard Strauss[2], qui représentent l'âge d'or du grand orchestre symphonique. Cette esthétique a été le résultat du fait que l'orchestre s'est agrandi et qu'il s'est émancipé.

Ensuite lorsqu'on parle des subventions de l'art, mon œuvre lyrique *Micromégas* (1979) d'après Voltaire a été créé à Karlsruhe et non en France pour des raisons de subvention. J'ai également obtenu des subventions de Florence Gould[3], de Koussevitzky[4] et d'Alix de Rothschild[5], qui malheureusement est morte jeune. Pour revenir à votre question de savoir si le financement a un impact sur la création – je ne le sais pas. Je pense immédiatement au grand musicien Tchaïkovski[6] qui a été subventionné et qui disait de sa mécène : « C'est la fin du mois et cette « salope » ne m'a pas encore payé ». Vous voyez, il s'agissait d'une relation très tendue – mais elle l'a pourtant beaucoup aidée… Vous voyez de qui je parle[7]…

Or en même temps que Tchaïkovski je vous donne le cas absolument opposé du compositeur maudit Moussorgski[8]. Il n'était pas du tout subventionné et il dépendait du maître du groupe des cinq, c'est-à-dire Rimski-Korsakov[9], et se consolait dans le vin, c'est pourquoi il est mort jeune. Chaque fois qu'il avait une représentation, Rimski-Korsakov lui disait que c'était bien, mais que c'était mal écrit pour l'orchestre. Même lorsque Moussorgski a écrit *Boris Godounov*[10], qui est une œuvre magistrale sur le plan de l'orchestration très sombre, Rimski-Korsakov s'est emparé de cette œuvre et en a radicalement changé l'instrumentation. Il faut préciser qu'il n'avait pas de mauvaises intentions et il a réalisé une orchestration magnifique parce que c'était un très grand orchestrateur, et on continue de jouer la version de Rimski-Korsakov qui est très brillante, avec les cloches, les trompettes et les cuivres. L'instrumentation est beaucoup plus brillante et moins opaque que chez Moussorgski, que l'on prenait non pas pour un amateur mais pour quelqu'un qui ne sait pas. Il y a eu une autre orchestration faite par Dimitri Chostakovitch[11], qui est une magnifique orchestration, transparente et translucide. Il existe donc trois

1. Gustav Mahler (1860-1911), était un compositeur, chef d'orchestre et pianiste autrichien.

2. Richard Strauss (1864-1949), était un compositeur et chef d'orchestre allemand. Strauss était surtout un spécialiste de l'orchestre et de l'orchestration. Parmi ses nombreuses œuvres se trouvent trois opéras majeurs : *Salomé* (1905), *Elektra* (1909) et *Le Chevalier à la rose* (1911), ainsi que des poèmes symphoniques comme *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896), *Mort et Transfiguration* (1988-1989), *Till l'Espiègle* (1894-1895), ou *Don Juan* (1888).

3. Florence Gould (1895-1983), née Florence La Caze était une femme de lettres américaine et mécène qui épousa en 1923 le milliardaire Frank Jay Gould.

4. Serge Koussevitzky (1874-1951), était un chef d'orchestre russe naturalisé américain. Il doit sa grande notoriété à sa direction prestigieuse de l'Orchestre symphonique de Boston de 1924 à 1949, et son nom reste célèbre pour avoir été le mécène de nombreux jeunes compositeurs de son époque.

5. Alix de Rothschild (1911-1982), était une mécène française.

6. Piotr Ilitch Tchaïkovsky (1840-1893) était un compositeur russe de l'époque romantique. Il est notamment l'auteur notamment de onze opéras, huit symphonies, quatre suites pour orchestre, cinq concertos, trois ballets, cent six mélodies et une centaine de pièces pour piano.

7. Nadejda Filaretovna von Meck (1831-1894), née Nadejda Florovskaïa à Znamenskoïé, était une veuve russe fortunée connue pour avoir été la mécène de Piotr Ilitch Tchaïkovski.

8. Modeste Petrovitch Moussorgski (1839-1881) était un compositeur russe. Il est d'abord célèbre par son opéra *Boris Godounov (*1874), et par la suite pour piano *Tableaux d'une exposition* (1874) — orchestrée par Maurice Ravel en 1922.

9. Nikolaï Andreïevitch Rimski-Korsakov (1844-1908) fit partie des cinq compositeurs appelés à créer « le Groupe des Cinq ».

10. *Boris Godounov* est un opéra de Modeste Moussorgski sur un livret russe du compositeur, basé sur le drame du même nom d'Alexandre Pouchkine et sur l'Histoire de l'État russe de Karamzine.

11. Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975) est un compositeur russe de la période soviétique. Il est l'auteur de quinze symphonies, de plusieurs concertos, d'une musique de chambre abondante et de plusieurs opéras.

versions de *Boris Goudounov* : celle de Moussorgski, qui a ma préférence je l'avoue, celle de Rimski-Korsakov, qui est magnifique, et celle de Chostakovitch qui est transparente. Ce sont des regards de compositeurs authentiques sur l'œuvre d'un autre. Enfin, la destinée de Moussorgski s'est un peu faite après sa mort.

Aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, les problèmes financiers des compositeurs sont beaucoup plus marqués. La situation est très différente en France et en Allemagne, ce qui étonne beaucoup les Français qui admirent le fait qu'en Allemagne, le parcellement créé historiquement par les petits duchés a donné lieu à de nombreux orchestres et à une création très diversifiée, à la différence de la France où tout est unifié autour de Paris….

V. W. : Ce qui permet plus de commandes en Allemagne, car chaque « Orchestre A »[1] commande au moins 3 à 4 œuvres par an.

P. M. : Exactement. Et c'est pour cela qu'en France les compositeurs viennent à Paris. Si la décentralisation ministérielle a souhaité aider les régions à jouer de la musique, celles-ci font venir les orchestres de Paris. La France souffre musicalement de la centralisation, et malgré des efforts la décentralisation reste très difficile.

Pour revenir à la question du mécénat, la spécificité en musique est que contrairement aux peintres et aux sculpteurs, nous les compositeurs ne pouvons pas vendre nos œuvres. Certains compositeurs ont été mis en lumière, comme certains musiciens de l'IRCAM, qui ont un statut officiel mais les autres compositeurs doivent chercher une autre issue. Ce qui est très problématique, c'est que l'argent est une chose importante, l'or est important, la société de consommation a une grande importance. Ce qui est rassurant c'est que nous ne dépendons pas de l'argent. La société de consommation tend vers le superficiel, vers l'artificiel – je ne parle pas ici de l'IRCAM, je parle d'une tendance plus globale. Vous savez ce qu'est la politique, il n'y a pas de morale ; c'est un autre monde. Mais nous compositeurs, nous nous trouvons à l'extérieur de tout cela. Plusieurs compositeurs de notre temps sont des chefs d'orchestres, des directeurs de conservatoires, dans le pire des cas, des professeurs de solfège ou des directeurs de chorales. Edgar Varèse[2], par exemple, n'avait pas de commandes, ses œuvres ont toujours suscité des scandales. Il s'est marié avec une personne formidable qui était professeure à New York, et il a fait quelques musiques de films ; je ne vais pas en parler car il n'aimait pas qu'on en parle. Il s'est fait de l'argent grâce à la musique des films – mais sans sa femme il n'aurait pas pu survivre…

John Cage[3], grand ami et éminent musicien, a beaucoup été aidé par Merce Cunningham[4] ; il a obtenu quelques subventions, mais celles-ci n'étaient pas aussi importantes que l'on croit…

György Ligeti[5] et moi nous sommes rencontrés pour la première fois à Sienne, lorsqu'il arrivait du bloc de l'est et qu'il n'avait pas un centime. Il est venu à un cours à l'Academia Chigiana, dirigé par un homme très important. Il y avait là plusieurs musiciens qui avaient quitté la Hongrie à cause des événements de Budapest. Ligeti a obtenu une bourse. Dès qu'il l'a eue, il est parti, car il attendait l'argent pour s'en aller parce que le professeur était complètement idiot ! Heureusement il a été adopté par l'Allemagne par la suite, où il y a la GEMA[6] et tout un réseau qui permet à des compositeurs de vivre plus ou moins dignement. En disant cela, je ne veux pas dire du mal de la

1. Les orchestres professionnels en Allemagne se distinguent en différentes catégories TKV (*Tarifvertrag für Musiker in Kulturorchestern*). Un orchestre avec moins de 56 musiciens est un orchestre D, entre 50 à 65 postes il s'agit d'un Orchestres C. À 66 musiciens il rentre dans la catégorie B et à partir de 99 musiciens dans la catégorie A.

2. Edgard Varèse ou Edgar Varèse (1883-1965) est un compositeur français majeur du XX^e^ siècle naturalisé américain.

3. John Milton Cage Jr (1912-1992) est un compositeur, poète et plasticien américain. Élève de Schönberg, John Cage s'est illustré comme compositeur de musique contemporaine expérimentale et philosophe.

4. Merce Cunningham (1919-2009) est un danseur et chorégraphe américain. Il est considéré comme le chorégraphe qui a réalisé la transition conceptuelle entre danse moderne et danse contemporaine, notamment en découplant la danse de la musique, et en intégrant une part de hasard dans le déroulement de ses chorégraphies.

5. György Ligeti (1923-2006) est un compositeur de citoyenneté roumaine et hongroise, naturalisé autrichien.

6. La GEMA est la SACEM allemande. Elle a été crée entre autre par Richard Strauss et défend les droits d'auteurs en Allemagne ; <www.gema.de>, consulté le 9 décembre 2017.

France, car la SACEM fournit des efforts considérables pour nous aider. En effet ils prennent sur l'argent des musiciens de variété[1] pour nous rémunérer chaque année et sans cela nous n'aurions rien du tout.

V. W. : C'est la même chose pour la GEMA. Je peux peut-être ajouter ici un élément sur Ligeti. J'ai consulté les lettres de György Ligeti à la Fondation Paul Sacher et il a sollicité énormément de compositeurs allemands, notamment Wolfgang Fortner qui était à cette époque le directeur de la GEMA et il a demandé des subventions qu'il a obtenues, ce qui lui a permis de rester en Allemagne jusqu'au moment où il a été assez célèbre pour obtenir la chaire de composition à Hambourg. Ce qui prouve que même les compositeurs contemporains des années 1960 et 1970 étaient toujours à la recherche de l'argent…

P. M. : Oui, nous sommes tous à la recherche de l'argent pour vivre décemment – notamment pour payer du papier à musique. Je souhaite vous donner un autre exemple, contemporain lui aussi : Mauricio Kagel[2] a quitté l'Argentine pour Paris et il a demandé la nationalité française qui lui a été refusée. Il est parti en Allemagne et là il a été adopté par l'Allemagne, comme Ligeti. Il y a beaucoup de cas comme celui-là en Allemagne, de même que Isang Yun[3], l'actuel grand compositeur coréen officiel. C'était un compositeur formidable qui est né dans un village à la frontière entre la Corée du Nord et la Corée du Sud et comme vous le savez, la Corée du Nord c'est un peu particulier… Et il est allé dans un village pour présenter la musique contemporaine et le gouvernement de la Corée du Sud a estimé qu'il était un espion… Il est parti à Berlin par la valise diplomatique et ils l'ont attrapé et ramené en Corée du Sud et là, il a été condamné à mort. Il a séjourné dans une prison en béton, pendant plusieurs mois, et chaque matin, il risquait d'être abattu. Les présidents du monde entier et les compositeurs, y compris les petits compositeurs comme moi se sont battus pour le sauver – et il a pu être libéré. Il a filé à Berlin et il y est resté…ce que je comprends, car c'est une belle ville.

V. W. : Vous avez créé et dirigé l'ensemble 2e2m pendant très longtemps, et il continue d'ailleurs d'exister ; comment avez-vous fait pour assurer sa longévité ?

P. M. : Mozart disait qu'il s'adressait aux gens les plus cultivés et les plus musiciens. Il avait mille fois raison – les gens doivent faire leur chemin et aller vers l'art. Ce grand compositeur a également tort, car il faut aussi aider la population à avoir accès à la musique savante, et j'ai donc pris le contre-pied de Mozart – en effet les compositeurs ne sont que des baromètres de ce que nous pensons tous ; les gens pensent à la musique même s'ils ne savent pas l'écrire… et nous sommes un peu le canal d'une chose qui existe ou qui n'existe pas – si elle existe, elle vient. Nous sommes donc tous des musiciens et des transmetteurs en puissance … et dès qu'il y a une culture commune minimale comme c'est le cas en Allemagne, c'est formidable. Dans un pays communiste comme le Venezuela, ils ont de plus en plus de bons musiciens comme Gustavo Dudamel et un orchestre exceptionnel… Tout cela se fait naturellement car pendant l'enfance nous sommes tous musiciens. Seulement plus tard on vous dit : vous êtes français vous êtes littéraire, vous êtes allemand vous êtes musicien…donc le fondement de notre rapport à l'art est lié à l'enseignement.

V. W. : Et où avez-vous trouvé les moyens de réaliser cette vision et de financer cet ensemble ?

P. M. : Je n'ai pas trouvé les moyens… cela s'est présenté d'une façon très paradoxale. Autour de la ville de Paris, il y avait des villes communistes dans les années 1965-1970. Il y a deux personnes remarquables qui ont présenté au Parti communiste des compositeurs et interprètes engagés vis-à-vis de l'art contemporain pour créer des conservatoires ou pour les diriger. Mon épouse Jacqueline Méfano a été nommée à Sainte Geneviève des Bois, une ville où il n'y avait pas de

1. Un certain quota que la SACEM/GEMA reçoit de la musique de variété est réinvesti dans les fonds pour payer les droits de musique savante.
2. Mauricio Kagel (1931-2008) est un compositeur, chef d'orchestre et metteur en scène argentin, installé à Cologne depuis 1957.
3. Isang Yun (1917-1995), né à Chungmu (aujourd'hui Tongyeong en Corée du Sud, à l'époque sous domination japonaise), est un compositeur qui a vécu la plus longue période de sa carrière en Allemagne. Lié aux avant-gardes européennes, il a cherché à intégrer des éléments de la musique coréenne dans son œuvre.

conservatoire. Elle a été mise à la porte plus tard, car elle n'était pas capable de faire des discours politiques et que cela ne l'intéressait pas. Moi j'ai été nommé à Champigny bien que je n'étais pas communiste et nous avons eu des rapports fructueux avec ces communes qui nous ont grandement aidés. Le problème que j'ai eu c'est que j'ai été nommé dans une ville où il y avait déjà un directeur de conservatoire… Alors que faire ? Le service culturel me voulait absolument mais je leur ai dit : « Vous avez déjà un directeur que voulez-vous que je fasse là ? ». Ils m'ont dit : « On trouvera une solution… Ils m'ont nommé à la voirie (rires)… et comme cela j'ai eu une subvention pendant deux ans… ».

Au bout d'un moment, j'ai dit : « Vous êtes des communistes, vous défendez les plus pauvres et je ne peux pas vivre comme un parasite chez vous. Il y a un directeur de conservatoire il faut que je m'en aille. ». Ils m'ont répondu : « Réalise quelque chose pour prouver que tu fais de la musique ». C'était une ville dortoir comme beaucoup de villes de banlieue… Alors j'ai créé un ensemble au Théâtre Gérard Philippe, qui était immense, et on a commencé à faire des concerts. Cela coûtait trois fois plus cher que ce que j'avais estimé …et puis le public est venu. Le directeur du Conservatoire a pris peur et il s'est enfui avec tous les dossiers. Par la suite, j'ai été nommé directeur du conservatoire de Champigny qui était une ville communiste, ensuite j'ai été nommé dans une ville royaliste à Versailles où ils m'ont également reçu à merveille. Cela s'est très bien passé – nous autres directeurs de conservatoires nous faisons des choses magnifiques même si nous le faisons de manière un peu « bordélique » – excusez-moi l'expression. J'ai imposé la musique à tout le monde y compris aux pauvres. Je veux dire, on pouvait venir avec une flûte à bec, et je voulais que des enfants de quatre ans puissent s'agiter dans le centre de musique baroque qui se créait en même temps, j'ai aussi voulu que le chant chorale soit accessible à tout le monde…-ce qui est tout à fait naturel, et de cette façon, j'ai créé un ensemble de musique contemporaine au conservatoire ainsi qu'un orchestre. Nous avons joué les *Nocturnes* de Debussy, une ouverture de Wagner, Bartók *Le Mandarin Merveilleux* ; le niveau était très élevé.

Dès que j'ai quitté le conservatoire, toutes les réformes ont été balayées, ou presque… comme en politique. 2e2m a été le résultat de mes efforts personnels et des synergies de personnalités autour de moi. Une synergie de plusieurs personnalités qui allait du régisseur jusqu'aux autres. À Champigny et à Paris, il y a avait deux lieux qui étaient les seuls à défendre la musique contemporaine avec Pierre Boulez. Il a imposé beaucoup de musique notamment la seconde école de Vienne, Edgar Varèse, Cage, et il n'a jamais été enregistré par Radio-France ce qui est scandaleux. Par conséquent, le domaine de la musique a éclaté. Le directeur responsable de l'époque était Monsieur Landowski et j'ai exigé ma place avec 2e2m en rappelant que je faisais de nombreux concerts tous les ans. J'ai exigé une subvention et je l'ai obtenue. Ma situation à Champigny était tout de même précaire mais tout d'un coup j'ai eu un troisième pied… Il y a eu un homme très éclairé qui s'appelle Michèle Germa et qui a créé à Ivry un musée d'art contemporain formidable… C'est ainsi que nous nous sommes complètement distingués des autres ensembles parisiens parce que nous étions sous la tutelle du ministère des affaires culturelles et d'une ville très dynamique et nous avions également l'aide du département. Même la politique n'a pas eu d'incidence sur les activités de l'ensemble.

V. W. : Est-ce que le financement de la musique contemporaine en général influe sur le style ou est-ce que vous pensez que celui-ci est indépendant de cette question du financement ?

P. M. : Non, certainement pas… Madame von Meck n'a pas influencé le style de Tchaïkovski – même si elle l'a aidé considérablement. Le style de Tchaïkovski reste le style de Tchaïkovski. Et si Bélà Bartók a obtenu de l'argent de la fondation Koussevitzky a New York, cela n'a évidemment pas influencé son style… Avez-vous déjà vu des compositeurs changer de style à cause d'une subvention ? Oui, les compositeurs IKEA. Excusez-moi, c'est une marque déposée…Ce que j'appelle les compositeurs IKEA c'est ceux qui écrivent des musiques pour répondre à des attentes officielles. Par exemple à la Maison de la Radio on commande des œuvres mais c'est orienté dans un sens très particulier… Cela n'a plus le goût du souffre

– d'ailleurs le public ne siffle plus les œuvres. On applaudit tout.

J'ai d'ailleurs fait cette expérience en Allemagne : je suis sorti d'un concert et le gardien de la salle m'a dit alors que je sortais : « Monsieur, vous êtes comme des primitifs ; on ne sort pas d'un concert… ». En tout cas, je ne pense pas qu'on puisse influencer un style, vous êtes compositrice Viviane, donc vous le savez…

Par ailleurs, les sponsors sont des personnalités nécessaires ; c'est le cas des grands littéraires comme Catherine II qui a acheté toute la bibliothèque de Voltaire et de Diderot ; c'était une personne fantastique, évoluée et moderne.

V. W. : Toutefois, la question se pose lorsqu'on pense à Betty Freeman : si elle n'avait pas subventionné et « aidé » des compositeurs tels que John Cage, Terry Riley, John Adams, probablement ils n'auraient pas eu la réception qu'ils ont eu. Peut-être pas musicalement d'ailleurs, mais ils auraient été moins visibles.

P. M. : On peut peut-être dire cela… Mais comme vous le savez John Cage s'est fait un nom parce qu'il a été connu en France et en Allemagne. Il n'était pas connu dans les salles de concerts mais dans les universités, et Betty Freeman a entériné ce que l'Europe a accepté comme musique d'avant-garde mais n'a pas influencé le style, ce qui n'enlève rien à sa renommée.

V. W. : Les fondations comme la Fondation Paul Sacher qui collectionnent non seulement ce que l'on appelle le « Nachlass » mais également le « Vorlass » donc qui achètent du vivant des compositeurs des compositions, des esquisses et lettres ; est-ce que cela à une forte influence sur notre vision de la création contemporaine ?

P. M. : Là oui, vous avez tout à fait raison. Paul Sacher, qui avait cet argent par sa femme, a eu une forte influence sur notre vision – mais pas sur le style des compositeurs. C'est vrai que mon ami Heinz Holliger[1], par exemple, a ses œuvres dans cette fondation – et Sacher a été un maillon très important dans la création contemporaine.

V. W. : Et cela a également influencé notre vision de certains compositeurs et de leurs œuvres…

P. M. : Pour certains compositeurs et certaines œuvres, cela est sans doute vrai, mais c'est toutefois une vision qui reste restreinte car nous avons encore des compositeurs maudits de nos jours. Il y en a un, par exemple, Jean Barraqué[2], qui est entré à la Fondation Paul Sacher après sa mort mais c'est un compositeur maudit…un peu par sa faute peut-être aussi.

Zimmerman[3] était lui aussi dans une situation très difficile… Il y a toujours des compositeurs qui n'arrivent pas à s'insérer dans les courants…et l'avantage de Paul Sacher est qu'il a beaucoup écouté Pierre Boulez et cela a influencé son choix. Toutefois, il a été très éclectique et il a également choisi des compositeurs que Boulez n'aimait pas… Comme je l'ai déjà dit, notre situation est différente de celle des peintres et sculpteurs. Je pense à une de mes œuvres : *Parabole,* qui a été créée en 1965 et dédiée à Alix de Rothschild, parce qu'elle m'a permis de séjourner plusieurs mois à Royaumont qui était un très bel endroit à l'époque, et j'ai ainsi pu composer cette œuvre. Je lui ai donné le manuscrit qu'elle a mis dans son coffre-fort et qui appartient maintenant à sa famille.

V.W. : Donc ce type de décisions n'a très souvent pas de conséquences pécuniaires…

P. M. : Exactement. C'est ce qui diffère avec mes amis peintres. Un jour, mon grand ami le peintre allemand, Francis Bott[4], m'a demandé d'aider un peintre chinois qui s'appelait Chu Teh-Chun[5] ; j'avais peu d'argent mais je lui en ai donné pour qu'il puisse payer son loyer. Il m'a offert un tableau à l'époque qui vaut très cher maintenant

1. Heinz Holliger (*1939), est un compositeur, hautboïste et chef d'orchestre suisse.

2. Jean-Henri-Alphonse Barraqué (1928-1973) était un compositeur français ayant particulièrement contribué à l'évolution de la musique sérielle. Il a été un proche du philosophe Michel Foucault.

3. Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) était un compositeur contemporain allemand.

4. Francis Bott (1904-1998) était un peintre allemand, représentant de la deuxième École de Paris, et donc de l'art informel.

5. Chu Teh-Chun (1920-2014), était un peintre contemporain, installé en France depuis 1955.

mais je n'ose pas le vendre parce que j'ai peur de me faire rouler. Je ne sais pas vendre les choses.

V. W. : Quelles sont justement les perspectives d'avenir de ce secteur de la musique contemporaine d'après-vous ? Comment vont évoluer ses financements ? Est-ce que vous voyez une implication étatique plus forte ou est-ce que vous voyez plutôt une évolution de financeurs privés ?

P.M. : Vous avez fait un compte rendu d'une précision parfaite et vous avez soulevé toutes les questions. La subvention étatique est formidable, mais elle peut être dangereuse ; en effet le revers de la médaille c'est que lorsque les compositeurs sont aidés par l'État, il y a un risque de perdre ces aides lorsque l'on change de gouvernement. Par exemple, le gouvernement de Vichy arrive et l'État change de couleur, et plusieurs écrivains sont jetés en enfer. En Allemagne on a brûlé les œuvres de philosophes, de sculpteurs, de peintres, de compositeurs…

V.W. : Et on a interdit des œuvres musicales aussi…

P. M. : Richard Strauss, à qui on a demandé de faire la musique pour les jeux olympiques, a finalement écrit cette musique et on l'a suspecté à la fin de la guerre d'être un collaborateur, ce qui n'est pas vrai, c'est un artiste dont la morale est parfaite. Il a fallu la signature d'Arnold Schoenberg[1] et de Darius Milhaud[2] pour dire que c'était un parfait artisan sur le plan de l'instrumentation et que jamais Richard Strauss n'a collaboré avec le régime – il vivait uniquement en Allemagne. Bien sûr il y a certains cas d'artistes qui ont été détruits et déportés comme à Theresienstadt, notamment Viktor Ullmann[3], Pavel Haas[4], Guideon Klein[5], Hans Krása[6] et bien d'autres…

V. W. : Vous pensez-donc qu'il y a un certain danger dans le financement étatique ?

P. M. : Oui, cela peut être très dangereux !

V. W. : Quelle est votre vision de l'avenir musical et du financement de la musique contemporaine ?

P. M. : Je suis très optimiste ! Il y a maintenant une libération des compositeurs grâce à certaines révolutions techniques, ainsi que des mutations et changements : tout d'abord, l'électricité qui a été très importante pour nous, puis ensuite il y a eu l'informatique…

V. W. : Vous parlez ici également de l'informatique musicale ?

P. M. : Absolument, si vous voulez, prenons un exemple : celui de la machine fantastique de Pierre Boulez à l'IRCAM[7]. Aujourd'hui, avec un téléphone portable on peut faire la même chose. C'est incroyable et cela libère les compositeurs ! Par exemple, j'étais tombé amoureux d'une machine à Marseille, j'y allais pour voir cette machine – et lorsqu'elle clignotait en rouge on pouvait envoyer un son et elle faisait simplement un spectrogramme et permettait de filtrer les spectres alors qu'aujourd'hui n'importe quelle application de portable permet de faire la même chose. Donc nous sommes beaucoup plus indépendants…et on accède à des choses inimaginables technologiquement parlant.

Nous avons beaucoup de chance aujourd'hui avec les nouveaux moyens technologiques, cependant, le revers de la médaille c'est que nous avons un peu trop de chance - parce qu'il y a presque trop de possibilités. C'est comme un vecteur en mathématique. Si l'on fait partir l'énergie dans trop de directions, l'énergie va être plus faible, trop faible. Voilà le grand problème. Alors il faut que les compositeurs soient très déterminés pour vraiment réaliser ce qu'ils font.

1. Arnold Schönberg ou Arnold Schoenberg (1874-1951) est un compositeur, peintre et théoricien autrichien.
2. Darius Milhaud (1892-1974), compositeur français du XX^e^ siècle.
3. Viktor Ullmann (1898-1944), était pianiste et compositeur tchèque (la Bohème appartenant au moment de sa naissance à l'Empire austro-hongrois).
4. Pavel Haas (1899-1944) était un compositeur tchèque.
5. Gideon Klein (1919-1945) est un compositeur, pianiste et musicologue tchèque mort à l'âge de 25 ans au camp de concentration de Fürstengrube.
6. Hans Krása (1899-1944) était un compositeur tchéco-allemand.
7. IRCAM signifie *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique ;* <www.ircam.fr>, consulté le 9 décembre 2017.

Lorsqu'on compose, on a une feuille blanche… on a le vertige dont parlaient les romantiques… mais quand on écrit sur cette feuille blanche des croches, des noires ou des symboles graphiques, on élimine des milliards de possibilités. Alors l'écriture de nos fantasmes, de nos rêveries et de nos désirs constitue un filtre extraordinaire pour en arriver à un résumé incroyable, même à l'époque de Mozart. Or, aujourd'hui, comme jadis, nous avons besoin de nos interprètes qui deviennent nos co-créateurs… et parfois nous avons besoin du public pour créer les œuvres.

Paul MÉFANO et VIVIANE WASCHBÜSCH

L'art de masse pour transformer la société ?

Apports adorniens à la thèse de Walter Benjamin

C'est alors que Picasso
Qui passait par là comme il passe partout
Chaque jour comme chez lui
Voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme
Dit Picasso
Et Picasso mange la pomme
Et la pomme lui dit Merci
Et Picasso casse l'assiette
Et s'en va en souriant
Et le peintre arraché à ses songes
Comme une dent
Se retrouve seul devant sa toile inachevée
Avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
Les terrifiants pépins de la réalité.

Jacques Prévert, « Promenade de Picasso », *Paroles*, 1944

Quel rapport entretiennent l'art et la réalité ? Le poète oppose ici la vie concrète à l'art classique du peintre de nature morte. *Quelle idée de peindre une pomme ?* – alors que la réalité terrifiante suit son cours hors de la toile. La onzième thèse de Feuerbach, celle qui enjoignait les philosophes à sortir de leur attitude contemplative à l'égard de la réalité[1], ne trouverait-elle pas ici résonance pour l'artiste ? Prévert l'invite à indiquer à l'homme, contre le monde pétrifié, la voie « d'un monde retrouvé […] d'un monde sans savoir-vivre mais plein de joie de vivre[2] ». Ce n'est, à notre sens, rien d'autre qu'à ce même appel que se livreront les membres de l'école de Francfort[3] dans leur œuvre de philosophie esthétique : permettre une émancipation humaine par la culture et l'arracher à la barbarie du *monde totalement administré*[4]. Cette vocation passera alors par une analyse poussée du rapport entre l'art et le social, du devenir historique du secteur artistique et des modalités d'ouverture qu'il recèle vers l'accès à la vie authentique ; c'est-à-dire, en vertu de l'ancrage marxiste des auteurs envisagés, un rapport engagé au monde, mais marqué par « un lien » de l'homme à l'être « uniquement dans la qualité qu'il ressent[5] ».

Nous nous attacherons dans ce court travail à rapprocher et à confronter les pensées sur l'art, son devenir et ses potentialités révolutionnaires de deux philosophes centraux du marxisme hétérodoxe, Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Pour ce faire, nous présenterons brièvement les thèses benjaminiennes sur le déclin de l'aura dans l'œuvre d'art et sa massification, induits par la possibilité moderne de sa reproductibilité technique pour nous attarder ensuite sur les conclusions, relativement divergentes, que les deux philosophes peuvent tirer sur les implications politiques de ces évolutions historiques de l'art.

1. Les thèses sur Feuerbach sont une série de onze courtes notes philosophiques rédigées par Marx. Celles-ci ont été publiées après sa mort par Engels. La onzième, la plus connue sans doute, postulait que « les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer ».

2. Jacques Prévert, *Paroles* (1946), Paris, Gallimard, « Collection folio », 1972, p. 245.

3. Afin de ne pas alourdir inutilement le texte nous ne nous attarderons pas sur la question de savoir dans quelle mesure les personnalités philosophique et historique de Walter Benjamin peuvent être rattachées à l'école de Francfort. Considérant la relative proximité théorique et humaine de cet auteur avec les membres de l'IRS francfortois, nous nous en tiendrons à une assimilation sans doute hâtive mais plus commode dans une contribution de cette faible ampleur.

4. Dans une vision hégélienne toute renversée, Adorno et Horkheimer insistèrent sur cette vision assombrie de l'histoire universelle. Le développement, dialectique, de la Raison suit un cheminement négatif – n'en déplaise aux optimismes hégéliens et marxiens. L'aboutissement du *devenir-monde* de la Raison ne serait finalement que le sacre de l'irrationnel et de l'asservissement humain. Dans ses *Minima Moralia*, Adorno, presque visionnaire, l'exprimait de la sorte, en évoquant la Shoah comme instrumentalisation complète de la Raison au service de la destruction de l'homme par l'homme : « "J'ai vu l'Esprit du monde", non pas à cheval mais sur les ailes d'une fusée et sans tête, et c'est là une réfutation de la philosophie de l'histoire de Hegel ». Theodor W. Adorno, *Minima moralia : réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 72.

5. Ludwig Feuerbach, *Essence du Christianisme* (1841), trad.fr. Jean-Pierre Osier, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1992, p. 320.

La théorie esthétique comme philosophie de l'art

La vocation de Benjamin à produire une théorie de l'art qui puisse satisfaire « les exigences révolutionnaires dans la politique de l'art[1] » le contraint à une sortie des catégories classiques de la théorie esthétique traditionnelle, nourrissant selon lui les desseins fascistes. L'analyse de l'œuvre d'art centrée sur elle-même comme contenu se suffisant à lui-même et né de toute éternité, d'un acte génial et inspiré, porterait le risque autoritaire. Cette immanentisation de la signification de l'œuvre, présente dans l'ensemble de la théorie esthétique traditionnelle, procède d'un mouvement faux. Les concepts tels que ceux de génialité par exemple, conduisent « à l'élaboration des faits dans un sens fasciste[2] ». Il importe selon Benjamin de réinscrire toute théorie de l'art dans un mouvement philosophique sur son histoire et ses conditions sociales de production.

La société et l'art

L'art naît en effet dans des conditions sociales, historiques et techniques structurantes qui doivent être prises en compte. Benjamin pense que l'œuvre révèle essentiellement la société qui la produit ; elle est en ce sens le reflet superstructurel des conditions sociales de l'infrastructure économique de la société, dans la lignée de la critique marxiste des idéologies la plus classique. Mais les Francfortois vont plus loin : l'œuvre « révèle jusque dans sa structure et sa forme un contenu social et idéologique[3] ». En effet, la théorie marxiste de l'antériorité causale de l'infrastructure sur la superstructure relève d'un certain simplisme. L'œuvre est l'incarnation de la pratique sociale humaine, elle a donc valeur de symptôme de la société qui la crée et doit être étudiée pour elle-même, en tant que pièce dans l'enquête sur la structure sociale qui la produit.

Adorno, dans sa caractérisation de l'art comme « historiographie inconsciente de [son] époque[4] » ne dit pas autre chose : l'art est le fruit de la volonté d'expression des conditions certes économiques, mais aussi sociales, historiques et techniques, de son époque. Il dépasse cependant cette seule caractérisation contextuelle, et c'est là qu'il ne peut être admis comme seul reflet de l'infrastructure. L'art grec nous serait en effet incompréhensible s'il n'était que l'image superstructurelle des conditions structurantes de la société grecque, tellement éloigné du contexte social dans lequel nous évoluons. Toute œuvre dépasse son seul contexte social de production en tant qu'elle est le fruit de la rationalité humaine et c'est précisément cela qui lui donne son aspect mystérieux, hiéroglyphique, puisque compréhensible et dépassant dans le même temps la compréhension du récepteur[5] : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes[6]. ». Là est tout le paradoxe de l'art, lié profondément aux conditions sociales et historiques du contexte de sa production, tout en permettant le dépassement d'une réceptivité située et contextuelle. C'est pourquoi l'art grec, bien que né dans des conditions socio-historiques qui nous sont totalement étrangères, peut encore faire sens pour nous, modernes[7].

L'art et la société

Benjamin, et ce *sociologisme* lui sera reproché, tient donc à inscrire la production artistique dans une certaine détermination sociale tout en se préservant du déterminisme absolutiste du marxisme vulgaire. L'analyse doit éviter deux écueils antipodistes : celui de la perception de l'œuvre comme chose en soi et fruit de la génialité de son auteur, celui opposé de l'œuvre comme seule concrétion de déterminations sociales contraignantes. Les

1. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad.fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 69.
2. *Idem*.
3. Atelier d'esthétique, « L'esthétique dans la mouvance de l'école de Francfort » in *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, « Le Point Philosophique », 2002, p. 171.
4. Csaba Olay, « Art et culture de masse chez Adorno et Arendt », *Verbum. analecta neolatina*, X, 2012, p. 25.
5. Miriam Hansen, « Mass culture as hieroglyph writing: Adorno, Derrida, Kracauer ». *New German Critique*, 56, 1992, p. 49 *sq*.
6. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad.fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, p. 163-164.
7. L'analogie au hiéroglyphe prend sens puisqu'il constitue un mode de symbolisation lié contextuellement à une société humaine spécifique, qui pourtant continue de questionner l'homme et de lui dire quelque chose, indépendamment de sa production intentionnelle.

conditions sociales déterminent donc pour une large part la production artistique, mais aussi sa réception[1]. En ce sens, la production culturelle rétroagit sur les conditions sociales qui la structurent, procédant à des effets de socialisation fonctionnelle de l'homme. L'art, et ce dans la lignée de toute la tradition marxiste de critique des idéologies, porte le sceau idéologique : il est instrument de propagande symbolique, porteur d'une possibilité de mystification du récepteur. Benjamin distinguera en ce sens, dans les *Variantes à l'essai sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité*, deux fonctions de l'art :

1) Familiariser l'humanité avec des images déterminées, avant même que les finalités poursuivies par ces images soient devenues conscientes ;

2) permettre aux tendances sociales dont la réalisation aurait un effet destructeur sur les hommes eux-mêmes de conquérir leur droit dans le monde des images[2].

Là est contenue toute la dialectique de l'art. Il peut servir la contre-révolution, c'est-à-dire se constituer en instance discursive et productrice de symboles visant la reproduction des rapports de domination de classe par leur naturalisation et leur légitimation, être un instrument de mystification des masses orienté vers une socialisation des classes populaires à l'idée d'une société sans classes[3]. À l'inverse, l'art peut servir une cause émancipatrice en ouvrant l'horizon prospectif et proposant une réalité autre et concurrente à l'actuelle. Cette fonction *révolutionnaire* de l'art provient de ce qu'il permet la préparation du terrain imaginaire et symbolique nécessaire à l'instauration d'un ordre social nouveau[4].

L'évolution historique de l'art : ère de la reproductibilité, déclin de l'aura et massification

La prévalence de l'une ou l'autre fonction de l'art, révolutionnaire ou réactionnaire, dépendra alors de la possibilité pour l'art de s'émanciper de sa fonction traditionnelle ; un détour par les évolutions historiques majeures dans le domaine de l'art s'impose ici afin de cerner sa potentialité révolutionnaire. L'art, génétiquement, est lié à la fonction rituelle et cultuelle de l'œuvre. Le fondement de la valeur de l'art se manifeste selon Benjamin dans sa forme religieuse. C'est là sa fonction traditionnelle que les conditions techniques modernes vont profondément ébranler, provoquant « la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel [5]».

Mouvement historique : le déclin de l'aura

L'œuvre d'art traditionnelle se caractérise initialement par son aura. L'aura définit le halo de sacralité de l'œuvre. Elle est cette *proximité du lointain*, cette manière de rendre compte d'une intrication du temps et de l'espace dans une œuvre à la fois disponible et pourtant inaccessible[6]. Elle est une apparition qui se déborde, illimitée au phénomène immédiat ; médiation vers un ailleurs spatial et temporel, qui pourtant fait précisément corps avec l'œuvre. Elle est le *hic et nunc* de l'ailleurs, la présence représentée de l'absent. L'aura comporte une double détermination dans la structuration

1. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, trad. Fr. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 103-105 ; Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 178 *sq*.

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Variantes. » in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2003, p. 232.

3. Ainsi, Marcuse exprime bien cette illusion de la disparition des classes par le même accès à l'industrie culturelle : « Si l'ouvrier et son patron regardent le même programme de télé, si la secrétaire s'habille aussi bien que la fille de son employeur, si le Noir possède une Cadillac, s'ils lisent tous le même journal, cette assimilation n'indique pas la disparition des classes. Elle indique au contraire à quel point les classes dominées participent aux besoins et aux satisfactions qui garantissent le maintien des classes dirigeantes » *(L'Homme Unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968, p. 38).

4. Ce qui n'est autre que la définition mannheimienne de l'utopie : face à la saturation idéologique de la conscience sociale, la fonction utopique de l'art consisterait à faire émerger des imaginaires et significations concurrentes, qui dénaturalisent le réel et en prépare le *renversement*. (Voir : Karl Mannheim, *Idéologie et utopie* (1929), Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006.)

5. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. », art. cit., p. 71.

6. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 75.

spatio-temporelle de l'œuvre : « distance et unicité[1] » ; c'est-à-dire unicité de l'apparition du lointain, « si proche soit-il[2] », comme le sont les œuvres encore profondément marquées par leur fonction cultuelle, dans la statuaire sacrée par exemple. L'œuvre d'art est liée par sa nature à la religiosité de par cette aura, même lorsqu'elle est profane. À l'ère de la reproductibilité technique, cette nature religieuse, ce lien au sacré, se perd. Il n'est certes pas neuf historiquement que l'œuvre soit reproduite, cependant la possibilité technique de reproduction de masse de l'œuvre, qui diffère radicalement de la reproduction artisanale, a introduit une différence qualitative qu'il importe de sonder. La reproductibilité technique ébranle le caractère sacralisé de l'art dans sa fonction cultuelle authentique[3]. Le développement des techniques de reproduction porte le mouvement du déclin de l'œuvre d'art, induit par le développement des techniques de reproduction. La reproductibilité amoindrit le caractère essentiellement qualitatif de l'œuvre : démultipliée, celle-ci perd l'authenticité qui était liée à son *hic et nunc*. Cette perte d'authenticité nourrit une évaluation ambivalente de la part de Benjamin, elle induit bien entendu le risque d'une fétichisation de l'œuvre, mais dans le même temps, elle permet une sortie de la domination religieuse qui pesait sur celle-ci. La valeur cultuelle devient valeur culturelle, dans le sens le plus prosaïque, c'est-à-dire en tant que valeur de bien culturel produit par l'industrie culturelle. Historiquement, l'émancipation de l'œuvre à l'égard de sa fonction rituelle est donc un changement qualitatif par la quantitivisation de l'œuvre reproductible, qui se voit désormais vouée davantage à l'exposition.

La reproductibilité : exposition et massification de l'art, le pas vers la marchandisation

D'objet de culte, l'œuvre devient objet d'exposition. Benjamin distingue en effet deux valeurs à l'œuvre d'art : la valeur cultuelle et la valeur d'exposition. Historiquement, l'œuvre d'art traditionnelle est attachée à sa valeur cultuelle, qui est celle qui prévaut. Benjamin rappelle, pour le démontrer, l'existence de nombreuses œuvres qui se suffisaient par le simple fait d'exister. Des peintures rupestres aux sculptures gothiques, l'importance était accordée à la valeur cultuelle de l'œuvre, non à son exposition : elle était le médium vertical d'une relation au divin. L'émancipation de l'œuvre vis-à-vis de son caractère sacré et son ancrage magico-religieux s'est accompagné d'un mouvement de prévalence de sa valeur d'exposition vis-à-vis de sa valeur cultuelle ; celle-ci, à l'heure de la reproductibilité mécanisée, n'a plus lieu d'être.

Un parallèle, tant conceptuel qu'historique, peut être établi entre les deux valeurs de l'œuvre et la théorie marxiste de la distinction entre valeur d'usage et valeur d'échange. Conceptuellement tout d'abord, parce que la polarisation de la valeur des biens recouvre assez bien celle des œuvres. En effet, la valeur cultuelle de l'œuvre est sa valeur traditionnelle, historique et authentique – au même titre que la valeur d'usage l'est pour l'objet – alors que la valeur d'exposition comme la valeur d'échange naissent de la socialité humaine menant, dialectiquement, à la marchandisation de tout bien et à la dissolution de leur authenticité. Historiquement ensuite, parce le mouvement d'autonomisation et de prévalence progressive de la valeur d'échange est analogue à celui de la valeur d'exposition à l'égard de la valeur cultuelle. Cette intuition, dont il faudra évaluer les implications, est notamment exposée par Rolf Tiedemann, de manière succincte, dans sa présentation de la sociologie de l'art de Benjamin :

> Les échanges dans les anciens systèmes économiques, fondés sur la satisfaction des besoins, ne se développèrent qu'avec beaucoup d'hésitation et à partir des marges du système ; il en est de même pour l'*exposabilité* des œuvres d'art, au cours de leur histoire[4].

Le développement de la société échangiste se verra donc accompagné du développement de l'exposition des œuvres, mais surtout de leur

1. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 111.
2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 75.
3. Dès lors, on voit apparaître, tel un dernier sursaut de défense face à cet ébranlement, la théorie de l'art pour l'art. Cette doctrine, comme théologie négative et profane de l'art.
4. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 110.

essence exposable, voire de leur vocation à être exposées, puisque, comme le souligne Benjamin, la différence est davantage d'ordre qualitatif qu'elle n'est, pourtant de manière plus spontanément saisissable, quantitative. Auparavant, la valeur cultuelle de l'art voilait encore le caractère marchand de l'œuvre[1], à présent, le processus de réification de l'art est désormais achevé, et les biens culturels s'affichent uniquement comme marchandises. C'est ce que montre Benjamin avec la production cinématographique, intrinsèquement liée, dans la possibilité même de sa production, aux calculs de sa rentabilité, en d'autres termes de l'ampleur possible de son exposition[2]. L'œuvre d'art, qui désormais si l'on suit Benjamin et Brecht, ne peut plus en être une, s'assume fièrement comme bien de consommation et l'art devient « complice de la réification[3] ». L'art de masse est donc profondément caractérisé par sa valeur d'échange, qui est valeur d'exposition, et devient marchandise, au même titre que n'importe quel bien de consommation.

Autonomisation de l'art : les conséquences de la massification et du désenchantement

Cependant, la logique dialectique nous permet de ne pas jeter trop tôt l'anathème sur l'industrie culturelle. La prévalence de la valeur d'exposition de l'art, si elle induit la marchandisation des biens artistiques, coïncide aussi avec son autonomisation de la valeur cultuelle, et donc la possibilité de la substitution d'une fonction politique à la fonction initialement religieuse. Cette substitution n'est possible qu'au prix de l'abandon de la dimension auratique de l'œuvre qui l'inscrivait, nous l'avons vu, au sein de motifs fascistes :

> Ce qu'aborde Benjamin avec la question de l'aura, c'est le nœud du problème de l'art bourgeois, dans lequel l'idée du créateur se mêle au fantasme d'une œuvre d'art auratique produite dans des conditions préindustrielles pour devenir une construction idéale, qui n'est guère en mesure de formuler des thèses révolutionnaires, telles que les entend le matérialisme dialectique[4].

En outre, la massification de la réceptivité de l'art, sa publicité, permet d'atteindre les foules. Pour Benjamin, le déclin de l'aura et l'accroissement de l'exposition des œuvres, induits par la reproductibilité technique, portent la possibilité de production d'un art d'une part libéré de sa dimension religieuse oppressive et aliénante, et d'autre part accessible à l'*homme de la rue* qui, par sa politisation, permettra l'émancipation. C'est ici qu'apparaîtront les divergences les plus fondamentales entre Benjamin et Adorno.

Désenchantement de l'art : émancipation de l'aliénation religieuse ou instrument de la rationalisation ?

La destruction de l'aura signifie l'apparition d'un monde totalement démythologisé, et partant inhabitable pour l'homme. C'est là tout le paradoxe du déclin de l'aura : il permet l'autonomisation par rapport à une religiosité comme structure oppressive et aliénante de l'homme, mais il substitue à l'aura l'administration totale de la société qui détruit jusqu'aux derniers retranchements artistiques de la pensée imaginaire en lui conférant une valeur marchande :

> [Cette évolution historique] conduit à un art sans rêve, paralysant l'imagination et la réflexion, à une rigidité du style, un mépris des connaisseurs et des experts, une culture de masse excluant toute nouveauté comme risque inutile, une industrie culturelle ne nourrissant les hommes que de stéréotypes. L'industrie culturelle instaure le règne de la fausse individualité, où, par une répétition mécanique, les produits culturels sont traités comme des slogans politiques[5].

1. L'œuvre traditionnelle religieuse possédait en effet déjà en germes ce caractère marchand par le fait qu'elle servait déjà d'objet d'échange mais dont l'un des interactants n'était autre qu'issu du monde divin.
2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. », art. cit., p. 78.
3. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 113.
4. Christian Schärf, « Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Critique salvatrice et utopie », *Tracés*, n° 13, 2007, p. 231-232.
5. Pierre Belaval, « Une présentation : La dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno », *Germanica*, n° 8, 1990, p. 199.

Toute transcendance est annihilée et l'homme se complaît désormais, selon les mots rapportés de Walter Benjamin, « à vivre sa propre destruction comme une jouissance de premier ordre[1] ». L'instrument de l'émancipation de l'homme des structures religieuses résulte en une plus grande aliénation dans les structures marchandes et dans les risques totalitaires liés à l'expansion de la Raison – « la technique a trahi l'humanité et métamorphosé la couche nuptiale en une mer de sang[2] ». Le mythe, dans le même temps qu'il est à dépasser, doit être maintenu pour que le processus de rationalisation ne puisse être totalement totalisant, débouchant sur la *cage d'acier* wébérienne[3], et finalement le monde réifié[4].

L'art naît du mythe et en même temps le combat :

> On dépasserait vraiment le mythe si on le sauvait, si on l'intégrait au concept de vérité : si l'on insistait sur le fait que la vérité ne se réduit pas à l'abstraction des faits, à leur calcul rationnel selon le critère du gain et des pertes, mais qu'elle veut de son côté devenir la vérité mythique de la chose même[5].

En ce sens, l'art peut rester le fruit du mythe, tout en cherchant par nature à le dépasser, afin que ses résidus mythiques englobent l'homme dans cette *faible transcendance* qu'Adorno et Horkheimer appelaient de leurs vœux, afin que jamais plus le monde humain déshumanisé et réifié du capitalisme rationnel ne puisse mener à Auschwitz, qui marquait selon eux, avec une force de barbarie innommable, l'échec radical de la culture à l'intégration de la société et l'ultime dénouement du processus dialectique négatif de la Raison. Il s'agit donc de préserver l'œuvre d'art – particulièrement à une époque où son but premier est l'exposition massive – du risque de devenir instrument idéologique de légitimation des rapports sociaux et agent de réification de la réalité.

L'œuvre d'art, en tant que lieu de l'expression de la rationalité humaine est soumise au même titre que toute production de l'homme à ce qu'Adorno et Horkheimer avaient caractérisé comme le processus de retournement de la Raison contre l'homme. La Raison se définit donc par ce double potentiel antagoniste : l'émancipation des Lumières et la destruction radicale de l'Holocauste, d'Hiroshima et de toutes les œuvres modernes. En tant qu'elle constitue un espace de liberté en même temps qu'un instrument d'asservissement, l'œuvre d'art est éminemment touchée par cette dialectique. C'est au travail de mise en lumière du caractère propagandiste et manipulateur de l'art de son époque, l'industrie culturelle,

1. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 118.

2. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad.fr. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 119.

3. L'expression, familière de la discipline sociologique, définit d'enferment de l'homme moderne dont même l'existence quotidienne est pénétrée de la rationalité calculatrice, générant le désenchantement de son monde. La question de la rationalité est le point central de l'œuvre théorique de Max Weber – comme elle le sera d'ailleurs pour les membres de l'IRS francfortois. Pour lui, et l'idée sous-tendra l'ensemble de sa sociologie, le capitalisme moderne coïncide avec le processus de rationalisation, dont le caractère ambivalent réside dans son caractère potentiel tant d'émancipation que de sujétion de l'homme. Max Weber thématisera cette idée d'expansion de la rationalité sous le patronage de la tragédie de la culture en termes de perte de sens existentiel et de développement d'un arbitraire hétéronome. C'est précisément l'idée de la cage de fer qui enserre l'homme à l'époque de la rationalisation désenchantée. Cette expansion totale de la rationalité moderne capitaliste mène à la chute tragique dans le monde entièrement éclairé dans lequel la pensée mythique est reléguée aux confins de l'humanité enfin libérée de ses oppresseurs divins ; mais se cache ici le redoublement de force de l'oppression du tout nouveau mythe de la Raison.
Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris, Flammarion, 2008.

4. Lukács est le penseur de la réification, et constitue l'une des sources d'inspiration majeures pour les penseurs de l'école de Francfort. Articulant la *Kulturkritik* allemande, wébérienne et simmelienne, à la pensée marxiste, il élabora en théorie, une des catégories centrales de la critique du capitalisme, celle de réification. La réification se base donc sur l'intuition marxiste du caractère fétiche de la marchandise, décrivant le fait que la relation entre les hommes est occultée par celle entre marchandises, couplée à l'analyse wébérienne de la rationalisation : la réification est le processus par lequel un être, une forme de vie, une relation qui n'est pas une chose devient néanmoins perçue comme telle. La réification est générée initialement par ce phénomène proprement capitaliste d'universalisation de la forme marchande, qui traduit « l'ensemble des manifestations vitales de la société ». (Voir : György Lukács, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste* (1923), trad. fr. K. Axelos, J. Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 112.)

5. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 120.

que s'attaquera d'ailleurs Adorno dans de nombreux travaux. Celle-ci n'est autre pour lui qu'une instance idéologique de socialisation de l'individu aux nécessités économiques de la société capitaliste. L'art dans la société post-industrielle n'est plus un instrument d'émancipation de l'homme et de propagation de valeurs authentiques, mais une instance de manipulation et de propagande de valeurs fonctionnelles.

Massification de l'art : démocratisation ou propagande ?

La domination culturelle est une condition centrale de la domination politique, n'en déplaise aux marxismes vulgaires. Comme nous l'avons noté, les Francfortois souscrivent à cette idée et c'est ce qui mènera Benjamin à identifier la nécessité de retourner l'art de masse contre la société capitaliste. Selon lui, l'art de masse peut se révéler émancipateur ; mais pas en l'état des choses, où la production culturelle est gérée de manière capitaliste bien sûr. Pour Adorno et Benjamin, la fonction de l'art comme instrument d'émancipation et de lutte contre les formes rigides de la société administrée est théoriquement admise. La divergence se situe au niveau de l'identification de cet art salvateur. Benjamin pense que l'art de masse peut satisfaire les exigences révolutionnaires, par sa politisation, une fois sa fonction rituelle anéantie. En d'autres termes il s'agit d'introduire le ver dans le fruit de la société capitaliste de masse par l'usage de ses propres méthodes. En ce sens, Benjamin considérera par exemple *Les Temps Modernes* comme une œuvre résolument progressiste, issue d'une avant-garde de masse. Ce paradoxe n'est pas tenable pour Adorno : l'art de masse ne peut se révéler émancipateur car il est structurellement et essentiellement instrument autoritaire dont ne peut découler que la barbarie de par son « irrationalité immanente[1] ». Adorno ne croit pas, contrairement à Benjamin, que l'art de masse puisse être révolutionnaire. L'art de masse recèle une barbarie indissoluble, inhérente à son caractère grand public, dû à la nécessité qu'il a de séduire et de divertir. Adorno l'écrira d'ailleurs de manière relativement convaincante dans ses lettres à Benjamin, en exprimant son incapacité à se réjouir devant les rires des spectateurs de Chaplin[2] face aux malheurs burlesques de Charlot, avatar du prolétaire aliéné et *in fine* seule mise en scène mimétique. Comme le note Csaba Olay, pour Adorno, l'art « en tant qu'industrie culturelle [est] une gigantesque tromperie de masse[3] ».

Benjamin, par contre, voit dans l'art reproductible une possibilité de toucher les masses justement dans le cadre d'une politisation de l'art. Dès lors que l'art est débarrassé de sa dimension auratique, il peut être instrument révolutionnaire. L'art de masse porte l'espoir d'une émancipation humaine grâce au double mouvement de sa diffusion massive et du déclin de l'aura ; pour Adorno, il ne s'agit là que d'un pas supplémentaire et définitif dans la liquidation de l'art, ce qui le mènera d'ailleurs à qualifier l'optimisme révolutionnaire de Benjamin « d'identification à l'agresseur[4] ». Il privilégiera pour sa part, toute sa vie durant, la piste, teintée d'un certain élitisme, de l'art autonome sérieux, lui seul à même de dépasser le risque de l'*irrationalité barbare* en posant lui-même des règles. Ainsi, pour résumer cette position contradictoire entre les deux hommes et avec les mots d'Enzo Traverso :

> À partir du même constat — la naissance d'un art sans aura dans le capitalisme moderne —, Benjamin et Adorno tiraient des conclusions opposées : le premier proposait la politisation de l'art, rendue possible par ses nouvelles bases techniques, comme réponse nécessaire à l'esthétisation de la politique pratiquée par le fascisme ; le deuxième ne voyait d'autre solution que le repli dans une sorte de romantisme conservateur et résigné, cantonné à une critique purement contemplative[5].

1. Theodor W. Adorno, « Lettre du 18 mars 1936 à W. Benjamin », in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, p. 175.

2. En net contraste avec la fascination de Barthes pour le potentiel politique immense qu'il décelait dans l'œuvre cinématographique de Chaplin, par exemple (voir : Roland Barthes, « Le pauvre et le prolétaire », in *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, « Collection Points Essais », 2005.)

3. Csaba Olay, « Art et culture de masse chez Adorno et Arendt », art. cit., p. 24.

4. Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, trad. fr. C. David, éd. R. Tiedemann, Paris, Allia, 1999, p. 56.

5. Enzo Traverso, « Adorno et Benjamin une correspondance à minuit dans le siècle ». *Lignes*, 11, n° 2, 2003, p. 70.

La politisation de l'art

Malgré leur différend, insoluble, sur la diffusion massive de l'art, Adorno et Benjamin s'accordent cependant sur son caractère émancipateur, qui doit permettre à l'homme d'ouvrir l'horizon des mondes possibles et d'empêcher la fixation des structures sociales oppressives. C'est à partir de là que, fort de sa croyance en la potentialité de l'art de masse, Benjamin en appellera à sa politisation.

L'art doit s'attacher immédiatement, dès lors qu'il a été arraché à sa fonction cultuelle, à sa fonction politique, sans quoi il consistera en un art dangereux et vide de sens. Benjamin note qu'il y a un risque que le culte intrinsèquement lié à l'art, dû à sa désacralisation, se transmute en culte du système social[1]. En effet, le principe de *l'art pour l'art* recèle la potentialité totalitaire dès lors qu'il est « défendu sous sa forme pure, fétichisée[2] ». Si l'artiste ne prend pas la peine de poser une réflexion sur la distance entre son idéal de désocialisation et les formes de la société qu'il révère, s'il ne se complaît que dans une position de marginalité par une démarcation inauthentique, alors il « défend malgré lui les intérêts de la société[3] ». Parce qu'il est empreint de religiosité, même profane, l'art de masse est instrument d'oppression. Il doit donc substituer à sa fonction cultuelle une fonction sociale, afin de ne pas être un fétiche culturel, voué au culte vide de l'industrie qui l'a produit, et menant les masses au développement d'une nouvelle religiosité profane et dominée. L'art, pour s'affranchir de cette potentialité fasciste, pour ne pas ouvrir la voie à la dictature, doit endosser une nouvelle fonction : celle-ci doit être politique et sociale, et ce de manière assumée, permettant à l'homme de sortir de sa position révérencieuse et contemplative. Ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra faire de sa nouvelle réception de masse une force d'émancipation, s'extrayant de la menace fasciste du culte vide de la production, de la sacralité de la société capitaliste.

L'œuvre porte par essence ce caractère polémique en elle, ne serait-ce que parce qu'elle propose une réalité non réelle. L'art est médiation, contrant l'immédiateté de la perception du réel réifié. L'art est allégorique en tant qu'il est une expression du réel tendant à se situer hors de son immédiateté objective. En ce sens, il est une source de potentialités en ce qu'il donne à voir « le nouveau possible du réel, et l'objectivité de l'art n'est rien d'autre que la subjectivité de la réalité[4] ». Est-ce que cette nouvelle fonction de l'art ne serait pas alors une fonction utopique au sens mannheimien ? Une proposition polémique d'un Autre, contrant la saturation idéologique de la conscience sociale. L'art serait l'excédent d'expression qui permet aux hommes la sortie du strict relationnisme de la pensée pour leur permettre « la production de la vraie vie[5] ». Adorno pense en effet l'art comme « promesse du bonheur [en ce que] l'art rend justice à l'existence en accentuant ce qui en elle préfigure l'utopie[6] ». « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre[7] ». Puisque cette vraie vie, celle qui réalise la praxis authentique de l'homme, ne peut advenir dans les conditions actuelles de la production capitaliste, l'art sera l'instance qui la réalisera idéellement, à défaut de pratiquement. L'œuvre peut alors être considérée comme le « paraître de l'idéal[8] » ; pour que, selon les mots volontaires de Picasso à propos de la peinture, l'art soit un « instrument de guerre contre l'ennemi[9] », et qu'il ne se limite pas à la décoration des appartements.

Antoine Printz

1. Le risque étant accru en outre par les affinités électives qui existent entre la forme cultuelle de la réception artistique et la forme cultuelle inhérente au capitalisme (voir : Walter Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, « Librairie du collège international de philosophie », p. 111*sq.*).
2. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 109.
3. *Idem.*
4. Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 135.
5. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 305.
6. Theodor W. Adorno, *Autour de la Théorie esthétique. Paralipomena : introduction première*, trad. fr. M. Jimenez, E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, p. 80.
7. Theodor W. Adorno, *Minima moralia : réflexion sur la vie mutilée*, *op. cit.*, p. 207.
8. Walter Benjamin. *Œuvres I*, trad. fr. M. De Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 224.
9. Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, éd. M.-L. Bernadac, A. Michael, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 1998, p. 45.

Comité scientifique
Karin Badt (Université de Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierek (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction
Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Anaïs Goudmand
Phoebe Hadjimarkos-Clarke
Simon Lefebvre
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordinatrices du numéro
Marion Duquerroy, Annelies Fryberger, Cécile Mahiou et Viviane Waschbüsch

Illustration de couverture
Carla Cruz et Antonio Contador, *Novi Coin*, London (obverse), 2013
Digital Print on Ilford Gold Fibre Silk Paper,
110 × 86 cm

Siège social
2, rue de Châteaudun
94200 Ivry-sur-Seine

Site internet
<http://www.revue-proteus.com/>

Pour tout contact
contact@revue-proteus.com

Numéro 13 – Décembre 2017
Proteus 2017 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X