

International Congress of Aesthetics 2007
“Aesthetics Bridging Cultures”

PAS DE MARGE, PAS DE CAHIER

*Josette Trépanier, Université du Québec à
Trois-Rivières*

Au XVI^e siècle, Castiglione faisait l'éloge de la désinvolture, la définissant comme une fontaine d'où découle la grâce. Cette notion avait à l'époque un caractère positif en ce sens que pour ce gentilhomme, les choses dites ou accomplies avec désinvolture avaient le pouvoir de « cacher l'art » et de montrer « que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser »¹. Il entendait par « cacher l'art » une façon de dissimuler le travail qui va de pair avec l'apprentissage de toute connaissance ou l'accomplissement de toute création. Le savoir et le talent devaient donner l'impression qu'ils allaient de soi et leur expression devait dégager une certaine légèreté pour ne pas incommoder le récepteur par un esprit de sérieux qui pouvait être perçu comme de l'affectation. La désinvolture apparaissait donc comme une qualité morale séduisante puisqu'elle opposait à la pesanteur de l'austérité la légèreté de celui pour qui les choses ne sont pas lourdes, et donc esthétiquement proches de la grâce.

Cette notion de désinvolture est réapparue en 1886 dans la seconde préface de la « *gaya scienza* » de Nietzsche. Au sortir d'une longue maladie, Nietzsche se sentait revenir à la vie avec « des sens plus joyeux » et éprouvait un irrésistible besoin de joie et de gaieté après une longue période de privation et d'impuissance. Se détournant des passions romantiques, il clamait son désir « d'un art ironique, léger, fugitif, divinement désinvolté, divinement artificiel (...) un art pour artistes, rien que pour artistes ! »². Il était cependant conscient du fait que ce besoin d'un art moqueur, léger et insouciant trahissait un *savoir*, une *science* de la *profondeur* qui allait de pair avec la recherche de la vérité dont il devait s'affranchir en partie pour triompher de la souffrance, prenant ainsi exemple sur « les Grecs qui étaient superficiels - *par profondeur* »³.

Le Blanc estime que l'art ironique dont parle Nietzsche n'est pas « un art de l'ironie mais une ironie faite art, transfigurée en art »⁴. Pour lui, la gaieté n'est plus l'opposé de la douleur, mais plutôt l'expérience globalisante de la vie, incluant la douleur qui pousse vers l'abîme. On peut donc penser que si chez Castiglione la désinvolture se distingue comme une règle de savoir-vivre permettant d'établir un rapport léger entre l'art, le savoir et la société, elle apparaît plutôt chez Nietzsche comme une stratégie ironique, mais vitale, visant à transfigurer la souffrance pour découvrir que « l'amour de la vie est encore possible, bien que l'on ait désormais une autre façon d'aimer »⁵.

Ces deux attitudes montrent à quel point il est difficile de circonscrire la notion de désinvolture, car l'extrême diversité des comportements auxquels elle réfère englobe les conduites les plus ingénues jusqu'au cynisme le plus total. On peut donc se demander à quel type de désinvolture s'adonnent les artistes contemporains puisque cet art désinvolté, que préconisait Nietzsche, s'apparente à celui d'une très grande « partie » du patrimoine artistique de notre époque. En effet, les écrits sur l'art ont été jalonnés depuis des décennies d'une inflation du mot jeu et de l'adjectif ludique pour décrire le déferlement dans les musées d'une profusion d'œuvres désinvoltées, issues d'éléments empruntés à la vie quotidienne, à la culture populaire, voire inspirées de la farce ou du canular. On a beaucoup disserté sur cet art sans profondeur qui vise à faire triompher la vie profane et qui ne s'ouvre qu'au plaisir du détournement ludique. Cependant, bien que sa futilité et son prosaïsme aient souvent été associés à la perte des valeurs transcendantes qu'a connues le XXe siècle, on ne peut nier l'importance du rôle des artistes des avant-gardes dans le développement de cet art fondé sur l'ironie, puisqu'ils ont été responsables de la rupture, c'est-à-dire du rejet de la conception traditionaliste de l'art et de son histoire.

D'entrée de jeu, on peut donc affirmer que la désinvolture ne s'embarrasse pas avec les reliques. Ayant en bloc rejeté l'art du passé, et par le fait même l'œuvre du père, les artistes des avant-gardes ont érudé toute aspiration au dépassement de même que toute possibilité d'identification à un modèle. À cet effet, le sociologue Jean-Louis Harouel voit dans la modernité artistique une crise œdipienne semblable à celle de l'adolescent, qui, au lieu de rivaliser avec le père, nie son existence même, ce qui lui permet d'esquiver toute confrontation avec lui sur le plan de la réalité. La modernité artistique apparaît donc « comme une immense crise d'adolescence, dominée par le narcissisme et la régression »⁶. Effectivement, dès le début du XXe siècle, le rejet du passé a constitué l'un des points forts du discours futuriste de Marinetti « qui souhaitait soigner l'Art de la plus grave des maladies – le passéisme »⁷. On en trouve aussi l'écho dans les provocations anti-art de Dada, dans l'attitude ironique de Duchamp et même dans les imprécations haineuses des surréalistes contre l'image du père. Pour eux, l'image du père ne se différenciait en rien de l'image du bourgeois, une figure exécrée, car le bourgeois, vu son attitude prudente et réservée à l'égard du monde, a longtemps représenté dans sa personne et son environnement tous les niveaux de la banalité. Il faut aussi penser qu'avec le déploiement soudain des technologies de communication et des procédés de reproduction, les questions d'authenticité et le travail artisanal devaient faire piètre figure face à l'émerveillement que les conditions de vie modernes suscitaient chez les artistes. Cependant, ce rejet de l'art qui caractérise la modernité et la postmodernité constitue un phénomène sans précédent, si l'on tient compte du fait que les artistes de notre temps qui bénéficient d'une reconnaissance internationale sont ceux qui ont le plus nié l'art et le destin historique qui est le sien. Vattimo a d'ailleurs bien cerné ce paradoxe, soulignant qu'au XXe siècle, « le critère à partir duquel on évalue la réussite de l'œuvre d'art est sa plus ou moins grande capacité à se nier »⁸. L'auteur associe ce phénomène à l'être heideggerien qui « ne se donne que comme ce qui, en même temps se soustrait »⁹.

Duchamp, qui a toujours insisté sur le caractère purement aléatoire de l'art dans sa vie, est toujours considéré comme l'artiste le plus important du XXe siècle. Pourtant, il se déroba constamment lorsqu'on le questionnait sur ses œuvres qu'il appelait

d'ailleurs « ses choses », ou encore, ironisant sur l'art, il s'interrogeait : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art? »¹⁰ Quant à Warhol dont l'indifférence est légendaire, il affirmait ingénument : « Je ne peux pas dire si je me prends moi-même très au sérieux comme artiste, (...), je n'ai jamais voulu être peintre, je voulais être danseur de claquettes »¹¹. Aujourd'hui, Koons, interrogé sur sa célébrité, affirme que « la limite est absolument indistincte entre ce qui est important et ce qui est de la publicité »¹².

De telles boutades mettent en évidence l'apparent scepticisme des artistes face à l'activité artistique. Mais s'agit-t-il toujours de désinvolture? Oui, car on peut appeler désinvolture l'attitude qui ramène la valeur à l'insignifiance, le talent au hasard, le sérieux à la vanité pour la seule raison que tout cela relève d'un domaine où ce qui compte pour soi n'est pas engagé. C'est donc en ce sens que la désinvolture devient une notion essentielle pour penser l'art contemporain puisqu'elle renvoie à un comportement qui interpelle l'autorité.

Pensons d'abord au ready-made. Le ready-made est désinvolté parce qu'il s'oppose à la définition canonique de l'art en inversant le statut d'auteur, qui, depuis les débuts de l'esthétique était dérivé de l'œuvre, redéfinissant ainsi l'œuvre par *ce qu'un auteur signe*. Or, la profusion de ready-mades dans les musées aujourd'hui est telle qu'on peut penser que tout ce qui fait partie du monde peut être la réplique matérielle d'une œuvre d'art. Pourtant, Duchamp était loin de se douter lorsqu'il exposait des roues de bicyclettes qu'il ferait passer l'art d'un système de conventions donné à un autre. D'ailleurs, interrogé à ce propos, à l'âge de 76 ans, il se contentait de répondre : « on peut faire avaler n'importe quoi aux gens; c'est ce qui est arrivé »¹³. Cependant, la désinvolture de Duchamp face à cette question laisse transparaître un certain malaise, qui est celui de l'ironiste qui, en voulant duper l'autre, s'est dupé lui-même. En effet, l'ironie qu'il exploitait en inventant ce concept de ready-made sollicitait l'intellect de son interlocuteur montrant ainsi qu'il le jugeait capable de discernement. Or, le problème, c'est que craindre l'ironie montre, par le fait même, qu'on ne la saisit pas. C'est pourquoi, celui à qui s'adresse l'ironie se fait le plus souvent complice de l'ironiste. En témoignent, entre autres, les attributs que confère Danto à l'urinoir de Duchamp (1917), qu'il qualifie d'œuvre « audacieuse, impudente, irrespectueuse, spirituelle et intelligente »¹⁴. En réalité, Danto ne pourrait se permettre de disqualifier cette œuvre, car la puissance de l'ironie tient justement au fait que son rejet risque d'en faire apparaître l'incompréhension.

Néanmoins, l'art du XXe siècle a montré de façon spectaculaire que ce concept de ready-made était esthétiquement et artistiquement viable. Esthétiquement d'abord, car, comme l'a souligné Danto, « ce n'est qu'à partir du moment où il est devenu évident que tout peut être une œuvre d'art qu'une philosophie de l'art véritablement générale devint possible »¹⁵. Effectivement, le ready-made est à l'origine de l'extraordinaire essor qu'a connu l'esthétique depuis des décennies, car en éliminant la notion de qualité visuelle comme critère d'essence de l'art, on a pu établir que l'œuvre d'art était une structure sémiotique construite par l'interprétation, ce qui confère une place centrale au récepteur. Par ailleurs, le ready-made s'est avéré artistiquement viable en favorisant une prise de conscience du potentiel artistique que l'on pourrait tirer de l'appropriation des objets issus de la vie courante en les faisant

apparaître sous un jour imprévu grâce à des stratégies de distanciation ou encore à des changements d'intention.

Le Pop Art demeure toujours l'exemple le plus frappant d'un mouvement fondé sur l'appropriation, mais sa désinvolture se démarque de celle de Duchamp en ce sens que si Duchamp défendait une théorie esthétique à l'effet que tout objet peut être une œuvre d'art, Warhol affirmait que l'objet d'art est un produit de consommation comme un autre, l'art se réglant sur les lois du marché. Cette position est encore plus insolente que celle de Duchamp en ce sens qu'elle est porteuse d'une démythification du rôle de l'artiste, ce dernier se présentant comme « artiste d'affaires » et comme « porte-parole lucide et satirique de la société de consommation »¹⁶. Or, la critique a dû se livrer à des contorsions pour légitimer un art qui portait aux nues la consommation, et, à cet effet, le concept de distanciation ironique s'est avéré le plus approprié pour amener le récepteur à penser qu'une dénonciation critique du mode de vie américain était à l'œuvre au sein du Pop Art. Cependant, ce concept de distanciation ironique a été tellement galvaudé qu'il a perdu la tension dont il est issu. À cet effet, Sami-Ali note que depuis l'avènement du Pop Art et de ses dérivés : « l'ironie d'affirmation est devenue une formule passe-partout, génératrice d'un art qui se veut résolument et agressivement banal »¹⁷.

Trois décennies plus tard, les œuvres kitsch de Jeff Koons témoignent d'une légère variante du Pop Art en ce sens qu'elles magnifient le mauvais goût au nom d'une réconciliation de la *middle class* avec ses propres valeurs. Koons, se présentant comme un ardent défenseur de la droite américaine, a toujours déclaré qu'il cherchait à amener de la joie et à réduire les préjugés en créant un art pour tout le monde. En 1990, pour marquer sa rencontre avec Cicciolina, alors député au parlement italien et vedette du cinéma porno, il a produit une œuvre pornographique intitulée *Made in Heaven*, se mettant en scène avec Cicciolina dans diverses positions des plus explicites, prétextant vouloir offrir au public un avant-goût du Paradis terrestre dont l'atout semblait être une libération de l'individu par le sexe. À ceux qui l'ont accusé de cynisme, il a fait valoir son amour pour Cicciolina et le fait que leurs liens aient été bénis par le mariage. Par ailleurs, le parcours de Koons est jalonné d'expositions hyper médiatisées dans lesquelles il présente des objets qui semblent tirés des boutiques d'aéroport ou de kiosques où l'on vend des figurines relatant l'histoire d'un pays. Son choix de matériaux relève de la nécessité de rassurer les masses, et à cet effet, il utilise des matières brillantes, lavables pour que l'amateur d'art se sente économiquement en sécurité. Ces objets viennent tous de l'imagerie populaire, Koons estimant que leur familiarité ne constitue pas une menace pour le public. À cet effet, Millet déplore cette propension de l'artiste à vouloir rassurer les gens sur leur propre goût, notant qu'ils en viennent à penser que « le souvenir en porcelaine qu'ils posent au-dessus du téléviseur est digne de figurer au Musée d'art moderne »¹⁸. Pour elle, ce phénomène serait la conséquence ultime du concept d'œuvre ouverte, qui, à son avis, devrait être révisé. À ce propos, elle indique : « Ce que Duchamp vivant au milieu d'une petite communauté d'amateurs n'a pas prévu lorsqu'il a déclaré : *C'est le regardeur qui fait l'œuvre*, c'est qu'un jour, le regardeur serait masse »¹⁹.

Or, ces formes d'art fondées sur l'appropriation des objets et des images provenant de tous les secteurs de l'activité humaine se sont accompagnées simultanément d'une poussée de subjectivisme qui allait de pair avec la montée de l'individualisme

contemporain. Le contexte de liberté illimitée qui s'est instauré dans le monde de l'art à partir des années soixante a réveillé chez les artistes un narcissisme exacerbé qui allait donner lieu aux conduites les plus loufoques, comme ce fut le cas de Manzoni qui exposait sa merde dans les années soixante-dix, alors que Ben se pavanait sur la Côte d'Azur arborant un écriteau sur lequel était inscrit : *Regardez-moi, c'est suffisant*. On réclamait donc que le moi de l'artiste, sa personnalité, son corps et ses déjections soient relégués au statut d'œuvre d'art en mettant de l'avant jusqu'à l'absurde une conception physiologiste de l'art. Mais paradoxalement, cette hypertrophie du moi s'est accompagnée chez certains artistes d'une négation du moi, comme ce fut le cas de Warhol qui souhaitait qu'en entrevue, on lui souffle les réponses aux questions de l'interviewer. Cette insistance de Warhol à nier toute intériorité dans son art et dans sa personne relevait certes d'une forme de désinvolture, mais, selon Stephen Koch, cachait « un retrait de la vie si pathologiquement profond que seule la célébrité pouvait rendre la vie digne d'être vécue, ou pouvait même être conçue comme forme de vie »²⁰.

Or, si l'on estime que la désinvolture est une attitude qui consiste à en prendre à son aise avec sa propre vérité, on peut aussi juger désinvoltes certaines pratiques artistiques en arts visuels axées sur la construction d'identités fictives. Pensons à Cindy Sherman qui a réalisé des centaines d'autoportraits, la représentant sous divers stéréotypes, mais qui ne nous permettent nullement de nous faire une image d'elle. Sherry Levine, elle, emprunte dans des romans des anecdotes avec lesquelles elle constitue son autobiographie. Cette stratégie a pour effet de masquer son identité au profit d'un simulacre, la réalité apparaissant alors sous la forme d'un pastiche dont la vérité nous échappe. Par ailleurs, entre 1969 et 1992, Boltanski a publié de nombreux livres d'artiste constitués de souvenirs de la vie d'inconnus décédés, de manière à leur redonner vie en exposant des traces de leur existence. Cependant, ce qui rendait dérisoire cette entreprise vient du fait que l'artiste mélangeait sans cesse le vrai et le faux et choisissait dans les souvenirs qu'il présentait ce qu'il y a de plus commun à ces individus, de sorte que rien ne pouvait transparaître de la singularité de leur vie ou de leur identité. À cet effet, Gumpert indique : « le Christian Boltanski que nous connaissons n'est peut-être qu'une construction factice, une fiction qui souligne l'impossibilité de jamais connaître l'autre et la difficulté de se connaître soi-même »²¹. Melchior-Bonnet, elle, voit dans ces pratiques artistiques axées sur le caractère fictif du moi, une incapacité des artistes contemporains à définir leur identité. L'auteur attribue ce phénomène à la dislocation d'un monde privé de sens qui remet en cause la notion même de sujet et entraîne son démembrement.

Néanmoins, ce que l'on retient de ces pratiques artistiques ironiques, c'est qu'elles attestent d'un refus d'adopter une conduite qui soit entée sur la reconnaissance du vrai. Or, après avoir nié tout intérêt à l'activité créatrice, à la vie intérieure et à l'identité, les artistes contemporains vont s'attaquer à tout ce qui représente une forme d'autorité, et plus spécifiquement, au pouvoir institutionnel. Maurizio Cattelan, ce bouffon imprévisible, a réalisé en 1991 une installation à partir de livres scolaires dont les couvertures et les titres avaient été modifiés par des enfants, affichant ainsi son incrédulité face à tout programme d'enseignement. Par ailleurs, en 1992, invité à présenter une œuvre dans une exposition collective au Castillo de Rivara, il s'enfuit de ce château en passant par la fenêtre, laissant sur la façade une échelle de draperies nouées en guise d'œuvre. Enfin, à la Biennale de Venise en 1993, il loue son espace

d'exposition à une marque de cosmétiques, un geste assez cynique si l'on tient compte de l'importance que représente pour les artistes la participation à cette biennale et des subventions qui leur sont octroyées. À ce propos, l'auteur dramatique Vinaver souligne le dilemme du pouvoir institutionnel « qui, sous peine de voir toute activité culturelle tarir, ce qui nuirait à son image, est conduit à soutenir une activité tournée contre lui »²².

Or, le monde actuel suscite une telle ironie que même les artistes qui opposent une résistance à l'égard de certains phénomènes sociaux le font avec humour, ce qui confère ce caractère désinvolte à la production artistique contemporaine. Ayant déserté l'espace isolé de l'atelier, les artistes militants préfèrent s'adonner à des jeux de rôles en créant des fictions d'entreprises ou des sociétés de services. Par exemple, Liam Gillick dans son œuvre *Le grand centre de conférence* (1997), présente une fiction mettant en scène « un groupe de réflexion sur les groupes de réflexion », montrant ainsi son scepticisme face aux commissions d'enquête et aux multiples comités par lesquels le monde économique assure son autorité. Par ailleurs, l'artiste Santiago Serra a réalisé en 2001 une œuvre où il engageait des chômeurs immigrés, rémunérés soixante-cinq dollars par jour, pour empêcher pendant une semaine un mur incliné de tomber. Cet artiste crée des emplois aux frais des institutions artistiques, comme à la Biennale de Venise de 2002, où deux cents immigrants ont décroché un contrat pour se teindre les cheveux en blond. Cette stratégie a ceci de désinvolte en ce sens qu'elle montre comment le pouvoir institutionnel doit aujourd'hui s'associer à des productions qui « créent du lien social », bien que ce lien social se termine avec la fin de l'événement, les chômeurs ready-mades devant retourner à la rue et à leur quête d'emploi après ce bref intermède de « conscientisation ».

Cependant, si une palme d'or pouvait être décernée à une œuvre canonique de la désinvolture, Sylvie Fleury l'emporterait haut la main. Cette artiste hyper élégante, qui ne manque jamais un défilé de mode, expose des collections entières de chaussures de femmes, écrit au néon des slogans pour des cosmétiques hors de prix et se fait photographier avec un champion de Formule I, vêtue d'une combinaison de pilote conçue pour elle par Hugo Boss. Lorsqu'elle est en manque d'inspiration, elle avoue ingénument utiliser dans ses œuvres les couleurs de Chanel. Tout son comportement indique qu'elle est subjuguée par l'univers des produits de luxe et sa personnalité est l'incarnation même de la célèbre formule de l'Oréal : « parce que je le vaux bien ». Or, la perversion de sa démarche, selon Christoph Blase, vient du fait qu'elle « déjoue l'attente selon laquelle les artistes auraient à occuper une position fondamentalement critique à l'égard de la société de consommation »²³. En effet, son art relève d'une provocation tellement subtile qu'il ne permet pas de déceler si l'œuvre témoigne d'une dénonciation du phénomène de la consommation ou si elle tend à démontrer que les objets de luxe ont autant de valeur que les œuvres d'art. Rancière, lui, récuse l'idée selon laquelle les œuvres des artistes, parce qu'elles sont constituées d'images publicitaires et de matériaux de la vie ordinaire, soient toujours abordées par la critique comme si elles avaient une valeur polémique à l'égard du monde marchand ou politique. Pour lui, « tout cela est de l'ordre de la parodie vide »²⁴.

Bourriaud, lui, semble croire au bien-fondé de ces pratiques artistiques, car, selon lui, l'art représente un contre-pouvoir face « à l'image officielle de la réalité que propage

le discours publicitaire, que relaient les médias, qu'organise une idéologie ultra light de la consommation et de la compétition sociale »²⁵. Cependant, ce qui fait douter de ce contre-pouvoir vient du fait que ces pratiques artistiques éminemment réflexives nous renvoient à un monde tellement semblable au réel qu'elles ne bouleversent en rien la perception que nous avons de notre environnement, condition essentielle au pouvoir d'altération. Par ailleurs, on peut penser que la désinvolture des artistes contemporains aurait un sens si elle attestait du refus de reconnaître une quelconque autorité comme vraie. Or aujourd'hui, comme les mondes de l'art fonctionnent comme Internet, c'est-à-dire qu'au nom d'une mécanique égalitariste, ils accueillent à peu près toutes les formes d'expression, la désinvolture des artistes ressemble de plus en plus à celle qu'affichent les enfants-rois face à des parents tolérants. À ce propos, l'artiste Mike Kelley indique: « Les artistes sont des gens à qui la société accorde un certain privilège, celui d'agir selon des modes qu'on n'attend pas de la part des adultes »²⁶.

Or, face à cette hystérie de subjectivisme, le monde de l'art ne favorise plus l'éclosion de contre-cultures ou de cultures dites « alternatives ». Dans les écoles d'art, la situation s'avère pour le moins complexe. Soucieux de développer chez leurs étudiants une conscience du « rôle essentiel de l'art dans la société », les professeurs sont tenus d'enseigner l'art et son histoire en proposant aux étudiants des modèles souvent superficiels, car les artistes contemporains semblent de plus en plus flirter avec ce qu'ils prétendent dénoncer, ce qui confère un caractère futile à leurs actes. Les enseignants deviennent donc des professeurs de cynisme. Par ailleurs, on constate un certain malaise chez les étudiants plus rebelles, qui, face à l'extrême permissivité des professeurs, ne savent plus quoi inventer pour exprimer une quelconque contestation dans leurs travaux. Il va de soi qu'au sein d'une culture fondée sur le pluralisme, il est illusoire de tenter de s'opposer à la diversité. Leurs vaines tentatives de subversion se voient donc toujours entérinées par le milieu de l'art qui reconnaît en eux des émules de Duchamp, de Warhol, de Koons et ainsi de suite.

On se souvient du leader du groupe *Nirvana*, Kurt Cobain, qui s'est enlevé la vie en 1994 dans une résidence huppée surplombant le lac Washington. Selon les sociologues Heath et Potter²⁷, Cobain aurait été victime d'une idée fautive : celle de la contre-culture. Alors qu'il se prenait pour un punk rocker, et qu'il croyait faire de la musique alternative, ses disques se vendaient par millions. Or, au lieu de lui être source de fierté, cette popularité était pour lui d'un embarras constant. Elle le tenaillait de doutes, il avait « trahi » le mouvement punk en devenant grand public. C'est pourquoi, incapable de concilier son engagement envers la musique alternative avec le succès populaire, il mit fin à ses jours pour sortir de l'impasse. Il n'avait jamais pensé que tout cela n'était qu'une illusion, qu'il n'y avait ni alternative, ni contre-culture mais seulement des gens qui écoutent de la musique et d'autres qui en font. Kurt Cobain n'a pas été récupéré par le système, il était, malgré sa volonté, dans le système. À ce propos, Bourriaud, interrogé sur le danger de la récupération de certaines formes d'art par les institutions, répond : « Le terme de récupération ne signifie plus grand-chose, car il fonctionnait à partir d'une opposition entre avant-garde et pouvoir qui n'existe plus : de quelle marge seraient donc issues ces œuvres supposées non-récupérables²⁸? Et il évoque la formule de Godard : *Il n'y a plus de marge, parce qu'il n'y a plus de cahier*²⁹.

Effectivement, il n'y a plus de cahier. Et quand il n'y a pas de cahier, le monde perd son intelligibilité, ce qui engendre du cynisme. C'est pourquoi, bien qu'on puisse penser que l'art désinvolté des artistes contemporains se rapproche de celui de Castiglione au sens où il affiche des composantes de légèreté et de ludisme, il n'est pas « une fontaine d'où découle la grâce ». Là où il diffère, c'est qu'il ne s'appuie plus sur un mode d'opposition entre sérieux et non-sérieux, mais obéit plutôt à un impératif social généralisé qui tend à dédramatiser le réel et à créer un climat « cool » bien qu'imprégné d'autodérision. Quant à l'art ironique que préconisait Nietzsche, il peut sembler proche de celui des artistes contemporains au sens où il devient un mode d'appréhension du monde qui permet de prendre une distance face au vide idéologique, l'ironie restituant le pouvoir de notre liberté en nous détachant de notre appartenance à ce qui est ici et maintenant. Cependant, quand la distanciation ironique se transforme en routine, elle intensifie le sentiment d'inauthenticité et de retrait affectif que l'on peut ressentir face au monde. C'est en cela que la désinvolture contemporaine se distingue de celle de Nietzsche, car elle n'apparaît plus comme une stratégie permettant de combattre l'Esprit de Pesanteur dont cherchait à triompher le philosophe. Elle apparaît plutôt comme *le crime des crimes*, car elle consiste à poser qu'il n'y a aucune alternative à la réalité, que « la traversée du miroir ne débouche sur rien, le monde de l'autre côté n'étant qu'une réplique truquée du réel »³⁰.

Notes

¹ Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 54.

² Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1982, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Guillaume Le Blanc, « Le premier étonnement », *L'ironie : Le sourire de l'esprit*, Dir. Par Cécile Guérard, Collection Morales, Paris, Autrement, 1998, no 25, p. 39.

⁵ Friedrich Nietzsche, *op.cit.*, p. 26.

⁶ Jean-Louis Harouel, *Cultures et contre-cultures*, Paris, P.U.F, 2002, p. 75.

⁷ Filippo Tomaso Marinetti, *Autoportrait et les amours futuristes de F.T. Marinetti*, Paris, Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 144.

⁸ Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, traduit de l'italien par Charles Alluni, Paris, Seuil, 1987, p. 58.

⁹ *Ibid.*, p.61.

¹⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.105.

¹¹ Gretchen Berg, « Rien à perdre : entrevue avec Andy Warhol », *Cahiers du cinéma*, no 205, 1968, p. 42.

¹² Jean-Christophe Ammann, *Jeff Koons*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Trémeau-Böhm, Cologne, Taschen, 1992, p. 32.

¹³ Otto Hahn, « Entretien avec Marcel Duchamp », *L'Express*, no 684, 23 juillet 1964, p. 22.

¹⁴ Arthur Coleman Danto, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, traduit de l'anglais par Claude-Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1987, p.159.

¹⁵ Arthur Coleman Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000, p. 42.

¹⁶ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, P.U.F, Collection Que sais-je?, 5^e édition, 1998, p. 78.

¹⁷ Sami-Ali, *Le banal*, Paris, Gallimard, 1980, p. 60.

¹⁸ Catherine Millet, « Ce n'est qu'un début, l'art continue », *Art Press*, no 13, 1990, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p.13.

²⁰ Stephen Koch, *Hyperstar-Andy Warhol, son monde, ses films*, traduit de l'américain par N.Tisserand, Paris, Chêne, 1974, p. 42.

²¹ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 13.

- ²² Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'aire, 1982, p. 316.
- ²³ Burkhard Riemschneider, Uta Grosenik, *L'Art au tournant de l'an 2000*, Cologne, Taschen, 1999, p. 154.
- ²⁴ Jacques Rancière, « Regards de philosophes », *Beaux-Arts magazine*, no spécial 2002, p. 45.
- ²⁵ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003, p. 92.
- ²⁶ Burkard Riemschneider, Uta Grosenik, *L'art au tournant de l'an 2000*, Cologne, Taschen, 1999. p. 270.
- ²⁷ Joseph Heath, Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, traduit de l'anglais (Canada) par Michel St-Germain et Élisabeth de Bellefeuille, Montréal, Trécarré, 2005.
- ²⁸ Christine Palmieri, « Entrevue avec Nicolas Bourriaud », *ETC Revue de l'art actuel*, no 71, septembre 2005, p.15.
- ²⁹ *Ibid.*, p.15.
- ³⁰ Sandrine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Pluriel, 1994, p. 258.