

Dispositifs culturels et pratiques institutionnelles : le retour de l'aura

Jean-Pierre COMETTI

Résumé

Les conditions d'accès aux œuvres, les dispositifs mobilisés à cette fin constituent une pièce maîtresse de l'art contemporain et de son mode d'insertion dans la culture. Le constat de Benjamin, à l'aube des mutations que le champ artistique et institutionnel allait bientôt traverser, connaît aujourd'hui un singulier retournement qui pose en des termes nouveaux les rapports de l'art à son environnement social. Les présentes réflexions visent à en examiner quelques aspects significatifs, au titre d'un singulier « retour de l'aura » qui éclaire, pour une large part, les conditions de légitimation des pratiques artistiques et leur ontologie constitutive.

Mots-clés : activation des œuvres d'art, ontologie de l'œuvre d'art, environnement social de l'art.

Abstract

Contemporary art and its status within the culture cannot be dissociated from the conditions that characterise the ways they take place in it. The remarks made by Benjamin at the beginning of the changes that the artistic and institutional domain would soon undergo, are currently subject to a remarkable turnaround which is changing the way the relationship between art and its social environment is considered. This contribution will examine certain significant aspects of this relationship because of a noteworthy « return of the aura » which can, to a great extent, shed light on the way legitimacy is conferred to artistic practices and their essential ontology.

Keywords: activation, ontology of art, social environment of art.

L'étiquette « contemporain » s'est imposée dans le champ artistique et culturel comme un mode de désignation commode mais passablement étrange, puisqu'il exclut un bon nombre d'œuvres et d'artistes vivants et qu'il rebute, dans le même temps, une large fraction du public qui, par principe, devrait être acquis à ce que cette étiquette porte à son attention. C'est bien entendu le rôle des musées, des galeries et des professionnels de l'art de faciliter l'accès du public aux œuvres et de dissiper les malentendus qui détournent une partie de celui-ci des productions les plus désarmantes qui caracolent insolemment sur le marché. Si cette fonction de médiation, qu'on pourrait aussi dire de « sensibilisation », répond à des objectifs qui prolongent des modes de présentation plus anciens dont l'exposition demeure la matrice, elle n'en fait pas moins appel à des moyens qui posent en des termes renouvelés la question

des œuvres, de leur rapport aux publics et de ce qui les *institue* comme les œuvres qu'elles sont. C'est l'objet des présentes remarques d'interroger ces moyens, d'en apprécier au passage les paradoxes et de voir jusqu'à quel point, considérées sous cet éclairage, les idées en apparence les plus « naturelles » ou les plus tenaces ne gagneraient pas à être, peu ou prou, révisées.

Nelson Goodman, pour qui les processus d'*activation* — ou d'*implémentation* — des œuvres sont un facteur d'art majeur¹, considérait que la fameuse perte benjaminienne de l'*aura* en constituait l'inévitable contrepartie². Son diagnostic, passablement ironique, me semble digne de retenir l'attention pour au moins deux raisons, de nature à poser en des termes différents le problème soulevé par Benjamin dans son célèbre essai sur la « reproductibilité technique³ ». D'une part, une réflexion sur l'« activation », au sens de Goodman, étendue aux dispositifs techniques ou technologiques auxquels le fonctionnement des œuvres est étroitement lié, permet de ne pas s'en tenir à une vision restreinte qui n'en retient généralement que la fonction de médiation ; d'autre part, les révisions que cela peut nous conduire à opérer sur un plan conceptuel sont de nature à placer sous un jour nouveau ces conditions elles-mêmes, autant que leur rôle dans les processus de désignation des œuvres qui opèrent dans le champ institutionnel.

Dans l'acception et la représentation courantes, une œuvre se définit par des traits généralement tenus pour propres, auxquels se rapporte la valeur que nous lui attribuons, et qui sont supposés régler la perception que l'on en a ou peut en avoir. L'identification des œuvres, ce qui relève en elles d'un style, d'un genre, voire du génie d'un artiste, ce qui les différencie et leur confère un caractère à nos yeux unique, ces différents traits plaident en faveur d'une identité, pour ne pas dire d'une « nature », dont on se refuse généralement à penser qu'elle puisse dépendre de la seule appréciation, voire de l'arbitraire de chacun⁴. En même temps, les conditions

-
1. J'emploie ici cette expression « facteur d'art », au sens que je lui ai donné dans *Art et facteurs d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2012. Un facteur d'art est ce qui *fait*, en utilisant cette expression en un sens normatif, qu'une chose est légitimement perçue comme de l'art.
 2. GOODMAN (Nelson), « L'art en action », « Nelson Goodman et les langages de l'art », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 41, automne 1992.
 3. BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », versions de 1935 et 1939, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.
 4. On peut y voir le double effet de l'émergence du goût, conçu comme une faculté du sujet, et de la naissance, dans l'espace public, d'un domaine particulier, possédant ses valeurs propres, s'ouvrant sur ce que Kant appelle une « prétention à l'universel ». Cette double condition coïncide avec le statut d'autonomie que l'art a acquis dans les sociétés modernes.

dans lesquelles elles sont perçues et comprises peuvent difficilement être tenues pour neutres, qu'elles tiennent à des facteurs matériels ou perceptuels ou à des modes d'appréhension propres à des croyances, des schèmes mentaux, conceptuels, ou à des facteurs plus spécifiquement historiques et culturels⁵. Ces deux manières de voir sont la traduction des deux aspects par lesquels les œuvres, tout en se distinguant d'autres types d'objets, entrent en relation avec un public. Ce qui les distingue tient seulement à deux approches possibles qui correspondent à peu près respectivement à deux points de vue : le point de vue de l'œuvre et le point de vue du spectateur. Cette vision qu'on pourrait dire iréniste se heurte toutefois à des difficultés, pour ne pas dire à des impossibilités dont on peut apercevoir l'écho dans les diatribes qui se sont historiquement exprimées à l'endroit d'une esthétique du « spectateur », sans parler du mépris dans lequel celui-ci est tenu lorsqu'il s'incarne dans la « masse » ou la figure du philistin⁶. Sur le fond, pourtant, ce genre de dispute renvoie à une question finalement assez simple, celle de savoir ce qui *fait* l'art et ce qui en constitue les enjeux. Nous sommes à bien des égards sous l'emprise de convictions et de refus dont les *résistances*, en un sens quasi psychanalytique, sont instructives en elles-mêmes : comment renoncer aux présupposés qui, depuis l'émergence et la consolidation d'un art autonome, confèrent aux œuvres un pouvoir et une *autosuffisance* leur assurant un statut spécial d'*autofondement* par rapport auquel les conditions d'identification et de reconnaissance auxquelles elles doivent ce statut sont tenues pour neutres ou contingentes ?

Considérée sous ce rapport, la mission de « sensibilisation » que s'arrogent « les communicants » et les médiateurs de toute nature « œuvrant » dans le « monde de l'art », celle de familiariser les publics avec l'art « contemporain », conçue comme une tâche majeure, ne relève pas seulement d'une sorte d'apostolat jugé utile ou nécessaire, visant à une « reconnaissance » censée « révéler » quelque « propriété » qui se dissimulerait au regard innocent, et dont les œuvres seraient intrinsèquement investies. Les modalités qui en constituent l'éventail conditionnent

5. En un sens restreint, on peut appeler « activation » l'ensemble des conditions physiques et matérielles qui assurent aux œuvres leur fonctionnement (les conditions de lumière, d'emplacement, etc.). Voir GOODMAN (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009. J'emploie ce terme en un sens élargi pour y inclure les conditions qui subordonnent ce fonctionnement à des dispositifs dans lesquels entrent des concepts ou des schèmes conceptuels et discursifs qui s'accordent avec des possibilités d'identification et de reconnaissance ancrées dans des dispositions diversement implantées.

6. Ces figures si souvent opposées — l'artiste et le spectateur — reproduisent un clivage social dont le XIX^e siècle offre d'excellentes illustrations ; elles appartiennent, en même temps, à la panoplie des dualismes avec lesquels la tradition philosophique nous a familiarisés.

en fait nos rapports avec celles-ci ; elles répondent à des conditions d'arrière-plan qui s'y conjuguent plus ou moins confusément, et surtout elles dessinent un horizon qui *fait* l'art et dont l'art *est fait*. En ce sens, la reconnaissance qui s'y opère est à l'image d'un miroir qui donnerait raison à Hegel si l'Esprit en était l'opérateur, et si ce qui s'y joue ne participait de dispositifs qui excèdent de beaucoup le champ de la conscience et de la pensée⁷.

À radicaliser ce qui se laisse ici entrevoir : l'*opérativité* des « facteurs d'art », au sens fort du verbe « faire », l'activation des œuvres n'apporte pas seulement une contribution à leur fonctionnement ; définie comme il convient, elle est le nom de ce qui *fait* qu'un objet, une pratique ou un événement *fait* « art », c'est-à-dire est investi de ces qualités spécifiques que nous réservons à ce qui se loge sous ce mot et acquiert de ce fait le statut qui le distingue de ce qui *n'est pas* de l'art ou mieux ne *fait pas* art. On pourra être tenté de croire qu'une analyse menée en ces termes a nécessairement pour conséquence — tel en serait alors le sens — une déréalisation privant d'existence intrinsèque les objets auxquels elle s'applique. Les pratiques qui, dans le champ artistique, s'épuisent dans une « performance » et, croit-on, dans un temps éphémère, sont de nature à accréditer cette manière de voir⁸. On pourrait être aussi tenté de penser que cette position s'apparente à un négativisme sans nulle autre perspective que de démanteler l'édifice des valeurs auxquelles l'art reste fondamentalement et historiquement attaché dans notre histoire culturelle. Les craintes pouvant être éprouvées à ce sujet sont en fait l'expression d'un malentendu dont nos conceptions sont fortement imprégnées, et qui nous porte à croire que seuls les *objets* ont une *réalité*, tandis que les pratiques individuelles ou socialisées, celles qui se traduisent dans la constitution d'un champ symbolique conférant aux objets leur signification n'en ont une ou n'appartiennent *réellement* au réel que dans la mesure où elles répondent à une configuration générale (objective)

7. À la différence de ce que laissent supposer les analyses d'Arthur Danto depuis DANTO (Arthur), *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. par Claude Hary-Shaeffer, Paris, Le Seuil, 1989 (éd. orig., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1981).

8. Ces pratiques sont en tant que telles sans « reste », ce en quoi elles sont dites « éphémères », conformément à un vocabulaire qui tend à opérer une distinction par rapport à d'autres arts (en particulier les arts autographiques). Sous l'angle mobilisé ici, cette distinction est contestable ; elle présuppose l'existence d'arts qui, s'incarnant dans des objets, fixent dans la durée ce qui les constitue comme art. On pourrait encore dire les choses autrement en considérant qu'il y a art *quand* un certain type d'expérience a lieu, qui regroupe en elle un type d'interactions où se conjuguent plusieurs facteurs d'art dans des proportions variables. Cette condition, à des degrés divers et sur des modes également divers, ne permet pas de distinguer des arts (par nature) éphémères et d'autres qui s'inscriraient (par nature) dans la durée.

du monde à laquelle elles sont soumises. Le réalisme des objets et des propriétés esthétiques est la traduction, dans l'art, de ce présupposé, qu'il se réfugie dans la croyance en des « espèces naturelles » ou dans la crainte d'un relativisme qu'une longue tradition philosophique s'est donné pour mission d'éradiquer.

On pourrait ici reprendre le problème de Hume, dans son fameux texte sur les critères du goût⁹. Les consensus auxquels les chefs-d'œuvre doivent leur autorité et leur pouvoir paraissent exclure l'idée même qu'aucune propriété apte à les justifier ne s'y trouve enfouie¹⁰. Ils semblent, bien au contraire, en fournir l'indice. Comment concevoir un critère susceptible de produire l'adhésion de tous, au-delà de ce qui nous différencie, sans postuler la possibilité d'un accord objectivement fondé ? Les problèmes pourraient se poser en ces termes si, comme tel est le cas dans l'analyse de Hume, ce qui *fait art* se présentait à notre sensibilité ou à notre entendement à la manière d'une fleur dont le parfum s'impose spontanément à nous. Comme ce n'est précisément jamais le cas, autrement dit comme les objets dans lesquels nous reconnaissons des œuvres d'art ne se rencontrent jamais dans des conditions telles qu'elles relèveraient d'une découverte *immédiate* suffisant à les identifier et à les reconnaître, indépendamment de toute condition préalable ou de toute « situation », il ne peut être question d'aborder les conditions de cette reconnaissance en s'en tenant à la seule relation d'un *sujet* à un *objet*. Outre le fait que ce modèle relève d'un dualisme lié à de regrettables malentendus, les questionnements esthétiques ne tendent que trop à se concentrer sur un schéma de ce genre en reproduisant sur le plan esthétique le schéma d'une *adéquation* qui s'apparente à une révélation.

La seule façon d'échapper à ce travers consiste à réinscrire la double polarité concernée dans les rapports beaucoup plus complexes dont elle est abusivement extraite. Une manière d'y parvenir est celle qui commence par questionner les modes d'existence des œuvres et qui n'hésite pas à s'interroger sur la signification de ces modalités pour l'existence elle-même, entendons pour ce qui « fait art ». Se demander *comment* les œuvres existent, selon quelles modalités, c'est aussi se demander *où*.

9. HUME (David), « De la norme du goût », dans *Essais esthétiques*, vol. II, trad. par Renée Bouveresse-Quilliot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1974, p. 79-104.

10. Dans l'analyse de Hume, l'anecdote de la lanterne de cuir, opportunément trouvée au fond d'un tonneau, apporte des garanties que la seule appréciation subjective n'autorise apparemment pas. Ce texte a été abondamment commenté ; il souffre significativement des mêmes déficits que les analyses qui subordonnent entièrement la question (qu'il s'agisse d'évaluation ou d'identification) aux facultés qu'un sujet est à même de mobiliser dans l'appréciation d'un objet. Comme si le « jugement » se jouait sur une scène à deux personnages.

Dans les musées, les galeries, les collections, partout où elles existent *in praesentia* pour un nombre inévitablement restreint de personnes qui en ont ou peuvent en avoir une expérience directe ? Il va sans dire que ces modalités-là n'épuisent pas les innombrables manières d'être qui en conditionnent l'existence. Pour s'en convaincre, encore faut-il cesser de considérer que la seule *manière d'être*, pour une chose quelconque comme pour une œuvre d'art, est de remplir une condition d'identité donnée dans des propriétés possédées en tant que telles et en propre. C'est ignorer, comme je l'ai rapidement suggéré précédemment, que ce qui permet d'identifier une chose ou un être dépend de conditions multiples qui entrent dans des relations et dans des réseaux d'interactions dont la résolution dans des prédicats attribuables ne résume qu'un aspect et ne permet en rien de préjuger de possibilités autres, par principe actualisables. Ce débat, qu'on pourrait dire d'ontologie, ne peut être ici qu'esquissé ; je soutiendrai toutefois que, s'agissant des manières d'être ou d'exister jusqu'ici en question, je ne distingue pas entre la *manière* ou le *mode* et l'*être* (conformément à ce que suggère la formule, en anglais, « *the way the world is* »). C'est pourquoi, s'agissant d'art, il me semble préférable de s'exprimer autrement et de dire que ce qui est en question n'est pas ce que l'art *est*, mais ce qui *fait l'art* (les « facteurs d'art ») et ce qui *fait art*. Au risque de jargonner, on dira donc que les « facteurs d'art » sont ce qui *fait* qu'une chose, dans des conditions données, voire pour un temps donné, *fait art*, c'est-à-dire se voit reconnaître un certain nombre de traits qui la soustraient à des conditions d'une autre nature et l'inscrivent dans un champ autonome d'objets apparentés.

Ces conditions entrent évidemment en relation avec des contextes culturels et historiques variables (une « forme de vie ») ; elles participent de la connaissance et de la compréhension que nous avons de ce qui fait art à un moment donné et pour des publics donnés. Cette connaissance elle-même — j'y reviens — peut être *directe* ou *indirecte* ; en réalité elle est la plupart du temps *indirecte*, ce qui signifie notamment que notre connaissance de l'art ne se limite pas aux œuvres données dans leur présence physique effective, loin s'en faut, et qu'elle est même généralement fondée sur d'autres modes d'accès qui sont autant de modes d'être et d'exister pour les œuvres elles-mêmes¹¹. De ce point de vue, les livres, la photographie, le cinéma ou la vidéo, les ressources d'internet et de la numérisation, les discours ou les récits, loin d'être de simples vecteurs

11. Cette façon d'aborder la question s'appuie en partie sur la contestation de l'idée même de connaissance directe (ou par *acquaintance*) et de donné. Des inférences sont toujours en jeu.

d'accès, sont autant de manières d'être, au sens où c'est *ainsi* que les œuvres existent dans l'espace public et dans la culture. Il est à peine besoin de dire que les moyens technologiques qui y contribuent jouent un rôle décisif. Ils entrent pour ainsi dire dans le champ d'une division linguistique et technique du travail dont ce qui « fait art » n'est pas dissociable. Que seraient les œuvres dont nous avons connaissance ou celles qui ont notre préférence, abstraction faite de ces conditions, de ces moyens et de ces dispositifs, tels qu'ils se conjuguent et sont agencés dans les contextes qui nous sont familiers ? Il s'agit, bien entendu, d'une question qui n'a pas de sens. La seule chose que nous savons ou dont nous avons conscience est que ces conditions sont contingentes, qu'elles font corps avec l'« institution art », c'est-à-dire avec la constitution de l'art comme un domaine d'activités et de productions autonomes dans l'histoire de nos sociétés, et que dans un plus lointain passé (pas si lointain, à vrai dire) ou dans d'autres cultures, les modes d'existence en étaient différents ou n'avaient pas le même sens¹².

Dans le cas présent, ce serait toutefois une erreur de postuler une distinction stricte entre une connaissance *directe* et une connaissance *indirecte*, qui déterminerait elle-même deux modes d'existence distincts, avec pour conséquence inévitable la validation d'un seul¹³. Les dispositifs mis en œuvre pour une exposition — l'exposition est déjà un mode spécifique historiquement et culturellement — dans un musée ou une galerie ne sont généralement pas d'une essence différente de ceux qui mettent les œuvres à la disposition d'un public virtuel. Il en va bien entendu ainsi pour celles dont le mode de production détermine le mode de diffusion¹⁴, mais il n'en va pas différemment pour une large fraction de celles qui sont subordonnées à la production d'un enregistrement, de documents photographiques ou de notices diverses, voire de témoignages et de récits¹⁵.

12. Voir BÜRGER (Peter), *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2012, à propos de l'« institution art » et des conditions qui en ont précédé l'émergence (éd. orig., *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974).

13. On est bien entendu toujours tenté de parler de deux modes d'« accès », plutôt que de deux modes d'« existence », en distinguant par conséquent être et mode d'être.

14. Ces productions sont celles que Roger Pouivet, à la suite de Noël Carroll, caractérise comme relevant d'un « art de masse », POUIVET (Roger), *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2004. L'idée que je défends ici repose sur une tout autre vision, en ce sens que non seulement cette particularité est très équitablement partagée, mais qu'elle participe des facteurs qui marquent la part des technologies dans la définition de ce qui fait art, même si c'est de manière ambiguë. Il est significatif, quant à ces ambiguïtés, que certaines techniques tendent à apparaître comme spécifiquement ou tendanciellement artistiques, tout en s'inscrivant dans un champ culturel plus vaste.

15. Les recherches menées dans le cadre des « Récits ordinaires » par Franck Leibovici, Grégory Castéra et Yaelle Kreplak (Nice, Villa Arson/Paris, Fondation Kadist, 2011-) apportent un éclairage significatif sur ces questions.

Un tableau, une sculpture, un objet, sont certes d'une nature telle qu'ils semblent constituer un cas à part, mais ce n'est en partie qu'une illusion, car les scénographies qui en assurent le mode de *présentation*, en un sens quasi frégéen, font elles-mêmes appel à des moyens techniques qui ne sont pas réellement différents. Il faudrait ici prendre davantage la mesure de ce que les pratiques artistiques ont introduit dans le champ de l'art et des effets qu'elles ont eus sur les outils institutionnels, les manières de faire, etc.¹⁶. La photographie ou la vidéo, par exemple, ne sont pas seulement des arts que l'on tend exagérément à définir par leur médium ; ils entrent également de manière significative et déterminante dans la présentation d'autres arts ou d'autres pratiques, de sorte qu'ils en conditionnent les modes d'existence. Pour tous les arts de la scène, c'est l'évidence, ou de manière plus générale pour tout ce qui relève de la performance, à un double niveau : dans la production comme telle (*in vivo*, pour ainsi dire) et dans la réitération, la remémoration, voire la restauration (*in vitro*)¹⁷.

On pourrait multiplier les exemples. Ils témoigneraient de l'intérêt de raisonner dans les termes de ce qui « fait art », par opposition à l'habitude qui consiste à distinguer ce qui entre dans le champ de *définition* de l'art et les conditions qui en assurent l'*accès*. Ces conditions, bien entendu, ne sont pas uniquement techniques et matérielles. D'abord en ce qu'elles communiquent avec des pratiques, des savoirs et des représentations qui s'y trouvent enveloppés ; également en ce qu'elles reçoivent leur fonction d'un contexte institutionnel dont elles sont peu dissociables ; et enfin en ce qu'elles se conjuguent à une division technique et linguistique du travail qui en assure l'efficace. Les expressions utilisées jusqu'ici peuvent évidemment paraître laisser planer un doute sur le rôle de l'artiste. N'est-ce pas en effet l'artiste qui « fait l'art » ? L'intention qui l'anime, voire la seule intention d'art, ne sont-elles pas décisives ? La thèse esquissée ici ne consiste évidemment pas à soutenir que les pratiques artistiques sont des épiphénomènes. Ces pratiques sont le fait de personnes qui se voient généralement attribuer le statut que l'on sait ; ces personnes sont les auteurs des productions qui en résultent. Mais, non seulement l'artiste trouve aujourd'hui son rival dans le commissaire, il ne détient en outre qu'illusoirement la capacité de définir ce qui fait art¹⁸.

16. La photographie, l'installation, la performance, bien entendu, l'usage du document, etc.

17. La question de la restauration, lorsqu'elle s'applique à des pratiques « sans reste » est intéressante en ce qu'elle oblige à réintégrer ce qu'elle semble d'abord exclure et, du coup, à s'interroger sur le rôle des facteurs apparemment périphériques au-delà de la performance comme telle.

18. Pour dire les choses autrement, l'artiste produit l'objet d'*immanence*. Il ne produit pas ce qui en excède le champ — ou, en tout cas, il n'y joue qu'un rôle dans une pièce à plusieurs personnages

En réalité, ce qu'il « fait » ne diffère que par le sens qu'on lui donne et les dispositifs qui s'y appliquent de ce que faisaient les hommes de l'art à une époque où ce mot n'avait pas le sens qu'il a acquis par la suite, celui d'une activité propre, autonome, distincte par nature des autres activités. Paradoxalement, ce n'est donc pas l'artiste qui fait l'*art*, au point qu'on pourrait être tenté de voir dans ce qui semble se préciser aujourd'hui la fin d'un cycle faisant coïncider, au cœur de l'institution art, l'artiste et le commissaire, le mode de production et le mode de présentation, comme pour concrétiser en une figure ambiguë la nature des conditions qui, pendant près de trois siècles, ont permis à l'art d'intégrer à sa définition et à ses fins présumées la signification que l'histoire a attribuée à ce qui s'est produit lorsqu'il s'est constitué en sphère d'activités et de valeurs autonomes.

Cette histoire, quelque description qu'on en donne, ne va pas sans une certaine ironie, car les moyens techniques qui se conjuguent désormais à la production et à la diffusion des œuvres, loin d'en avoir refoulé l'*aura* dans un passé lointain et révolu, jouent un rôle majeur au regard de leur pouvoir et de ce qui les rend aussi proches que lointaines. Ce double rapport de proximité et de distance paraît même étroitement lié à l'ubiquité qu'autorisent les techniques et les moyens de diffusion actuels. Je ne parle pas seulement de la scénarisation qui fait partie de toute exposition, et qui joue souvent sur ce registre — c'est la part d'« auratisation » qui en fait partie et nos ressources technologiques y contribuent efficacement¹⁹ — ; mais du fait que la « reproductibilité technique » tend à installer les œuvres dans une dimension qui, précisément, n'est jamais celle de leur pure et simple présence directe, puisqu'elle renvoie à un mode d'existence qui n'est jamais intégralement donné et finit toutefois par faire se dissoudre l'idée même d'un original unique ou d'un *hic et nunc*.

J'utilise à dessein quelques expressions caractéristiques de Benjamin sur l'*aura*, sans toutefois vouloir en donner un commentaire destiné à en prendre le contre-pied. Les analyses de Benjamin sur l'« unicité de l'œuvre

qui ressemble un peu à ce que Musil se représentait dans l'image d'un « homme sans qualités et d'un monde de qualités sans homme ». Les méditations d'Ulrich sur le génie, dans MUSIL (Robert), *L'Homme sans qualités*, 3 vol., trad. par Philippe Jacottet, Paris, Gallimard, 1973, pour ironiques qu'elles soient, n'en sont pas moins instructives. Songeons aux conditions qui doivent être réunies par les performances d'un sportif de haut niveau ou d'un chercheur hors-pair. Bref, « Un cheval [ne] peut-il être génial ? » Si le génie se loge dans cette dimension des objets d'art qui excède leurs propriétés d'objet, à qui ou à quoi faut-il le rapporter ?

19. « Auratiser » est un terme qui est utilisé par certains commissaires pour désigner un aspect de la scénographie des expositions qui consiste précisément à jouer sur la proximité et la distance, au sens de produire ou de susciter comme un insaisissable donné dans un « rituel organisé ».

d'art et son rapport à la tradition²⁰» se rapportent essentiellement à un paradigme de l'œuvre ou de l'art qui privilégie son caractère autographique ou, à tout le moins, son inscription dans un contexte originare singulier, sur la base d'un schéma qui distingue l'œuvre et/ou ce contexte, d'une part, et sa reproduction d'autre part — et par conséquent la production et la diffusion, celle-ci étant tenue pour différente de la tradition comme transmission²¹. C'est précisément un tel schéma que les développements technologiques qui entrent aujourd'hui dans la fabrication de l'art, au sens le plus général du terme, tendent à rendre caduque. Benjamin évoque à juste titre la « théologie » liée à la « valeur unique de l'œuvre d'art authentique », ainsi que la théologie négative qui s'exprime dans l'« art pur ». Nous avons affaire aujourd'hui à une autre théologie dont les corrélats, sans être intégralement autres, passent par une nouvelle *aura*, liée à ce que d'aucuns appelleraient le spectacle, mais qui semble paradoxalement dépendre d'une fonction généralisée de reproduction et d'exposabilité qui ne se distingue plus de la production²². L'*aura* particulière qui s'attache aux productions d'Andy Warhol en constitue un exemple. Avec Warhol, le monde de l'art n'est pas seulement passé à l'âge de l'« interprétation²³ » ; il est entré dans une phase où le multiple, le reproductible, le disponible, l'exposable, possèdent leur *aura* propre, liée à la valeur qu'ils prennent de ce fait à nos yeux.

20. BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 76.

21. Bien que ce schéma ne s'applique pas à la photographie ni au cinéma, et que Benjamin y insiste très clairement.

22. On se souviendra, bien entendu, que Benjamin en a bien perçu le principe à propos de la photographie et du cinéma : « La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production », BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 7.

23. Dans l'analyse qu'en offre DANTO (Arthur), *La Transfiguration du banal*, *op. cit.*