

Netzwerk Kunst & Arbeit et al. (ed.) *Art works. Ästhetik des Postfordismus*

Eliane Beauflis



Berlin : b_books,
2015, 237 pages

Cet ouvrage est issu d'un travail collectif au sein du groupe de recherche « Netzwerk Kunst & Arbeit » portant sur les conditions de travail artistique au sein d'un ordre socio-économique postfordiste. La problématique en est connue : l'expansion des tâches immatérielles a entraîné des césures dans l'appréhension du travail, laquelle repose désormais davantage sur des idéaux de créativité, ce qui affecte en retour l'auto-compréhension des artistes et les processus de travail esthétique. Artistes et travailleurs/entrepreneurs en tous genres sont en vérité renvoyés à des discours et taxinomies semblables, quoique les artistes ne s'en sentent plus que modérément tributaires, ayant, depuis les avant-gardes, développé des lectures critiques de la modernité et des pratiques esthétiques postmodernes. Or la distance par rapport aux idéaux modernes peut justement favoriser les rapprochements entre l'activité artistique et d'autres formes de travail immatériel : preuve en est la multiplication des métiers créatifs (souvent liés au design ou aux créations de films et de blogs sur internet). L'ouvrage entreprend moins toutefois d'établir une symptomatologie des aléas de la création contemporaine que de faire la généalogie des idéaux liés à l'art. Cette prise de distance permet de mieux différencier les « valeurs » postfordistes en jeu et leurs retombées sur les discours et pratiques actuels. Sept « scènes » de représentations et d'action artistique sont parcourues à cette fin. Scènes d'action car les chapitres s'appuient chacun sur une étude de cas qui redéploie les notions abordées et montre les distinctions opérées par chaque artiste. Il convient donc de revenir sur les différentes scènes et « valeurs » abordées.

Les auteurs commencent d'abord par revenir sur les caractéristiques distinctives du postfordisme, tel que l'ont notamment analysé Michael Hardt et Antonio Negri dans *Empire* (2001) ainsi que Maurizio Lazzarato dans *La Fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale* (2011). Alors que le fordisme (concept de Gramsci, 1934) était marqué par des modes de production à la chaîne, en série, on est passé progressivement en entreprise à des modes de travail différents, laissant une plus large part d'autonomie et d'initiative aux employés, afin que le travail devienne producteur de valeurs dans lesquelles on puisse se reconnaître. Ces méthodes comblant davantage notre besoin d'attention et de reconnaissance se sont généralisées dans les administrations et services. La contrepartie de la responsabilisation et créativité en a cependant été une pression accrue sur les travailleurs, mis en cause dans leur personnalité,

d'autant qu'elle n'était pas suivie de contrepartie financière ou de pouvoir, formes de reconnaissance plus concrètes. Si Lazzarato pose la question de savoir comment la rhétorique de la liberté et de la réalisation de soi peut persister en flagrante contradiction avec la réalité de l'usure psychologique et de la misère financière, une des réponses gît sans doute dans le fait qu'il n'est guère plus possible de définir le travail si on fait abstraction de sa part « esthétique » (p. 22).

Le premier chapitre revient sur les deux termes clés, travail et art, en s'appuyant sur les séminaires de Roland Barthes portant sur « la préparation du roman » (1978–1980). Barthes y analyse les modes de création des grands écrivains tout en se penchant sur l'écriture de son propre roman (non achevé). Comme le suggèrent les diverses oppositions binaires, il en va de la dichotomie *labor* (rattaché au travail pénible, rationnel ou à l'activité académique de Barthes) et *opus* (rattaché à l'art comme vecteur de libre subjectivisation, où le sujet se reconnaît dans son œuvre, comme Barthes dans son travail romanesque). La fragilité de cette opposition tient au fait que le non-travail se définit par rapport au travail. Mais on peut concevoir un bon travail, qui libère la potentialité et remplit de satisfaction, et un mauvais non-travail. Dans ce cas, ce qui est *labor* pour l'un peut être *opus* pour l'autre. L'art *in fine* se distinguera pour Martin Jörg Schäfer par le désir d'accomplissement, qui est en soi une forme de complétude, même fantasmatique ; et par le fait qu'il a beau travailler parfois sur le quotidien, il ne le travaille pas, sa fin est suspendue.

On peut relier ces réflexions à celles du quatrième chapitre, qui insiste davantage encore sur l'ambiguïté de l'idée d'auto-accomplissement, liée à une seconde dichotomie majeure héritée de l'idéalisme : celle entre *Bildung* (formation) et *Erziehung* (éducation). Alors que la *Bildung* de l'ensemble des capacités humaines constituerait une formation harmonieuse qui permet même à l'individu de s'autoformer, de s'autodéterminer selon ses besoins et désirs, la *Erziehung* telle que la conçoivent les Lumières, est une éducation spécialisée qui doit inculquer des savoirs spécifiques et permettre d'exercer un métier déterminé, elle soumet donc l'individu à une contrainte extérieure. Comme le fait apparaître le retour analytique sur le roman d'apprentissage s'il en est, le *Wilhelm Meister* de Goethe, la *Bildung* cependant est loin de s'opposer à l'ordre bourgeois capitaliste qui se met en place, puisqu'une fois formé, le jeune Wilhelm se fera fort d'user de ses qualités pour exercer un métier bourgeois et fonder une famille. Le mode de subjectivation lié à l'idéal de réalisation de soi, à l'esthétique du soi comme œuvre semblait certes passer par le medium de l'art, si bien que la notion d'autoformation reçoit une connotation esthétique (malgré les hiatus avec les réalités de la création artistique depuis lors : mécénat, métiers alimentaires, marché de l'art, stratégies transgressives) ; il n'en constitue pas moins le soubassement idéal du développement de l'individu depuis le début du XIX^e siècle, ce qui explique qu'on s'en soit saisi dans la seconde moitié du XX^e siècle et qu'on puisse si aisément – et paradoxalement – miser sur des compétences non paramétrables qui valaient comme quintessence de la liberté humaine / de l'humanité.

Les chapitres 2, 3 et 7 se concentrent sur des questions financières et juridiques. Les débats sur l'auctorialité sont très anciens (le procès de Albrecht Dürer contre

Marcantonio Raimondi en est la preuve) mais ils s'aiguisent lorsque l'*ingenium* n'est plus rapporté à dieu. Les réglementations par les codes de propriété intellectuelle sont cependant remis en question à l'heure d'un partage potentiellement illimité des œuvres par internet et des problèmes de rémunération qui peuvent en découler. On pourrait concevoir une sorte de mécénat par *crowdfunding*, mais il serait très instable. L'exemple traité au chapitre 7 relate les manœuvres de Thomas Bernhard pour soutenir de l'argent à son éditeur. Alors que d'autres écrivains ont développé des complexes voire des psychoses vis-à-vis de cette forme de dépendance au mécénat, l'argument de Bernhard est sans appel : il ne saurait y avoir de rapport de dépendance ni d'endettement, puisque le risque existentiel pris par l'écrivain ne saurait être comparé aux enjeux matériels de l'éditeur. On retrouve là par ailleurs la notion de calcul de risque à la base de l'économie postfordiste, qui mise sur le potentiel des individus, potentiel non évaluable et donc soumis à un arbitraire démesuré. Kai von Eikels et Sabine Buchwald montrent que « l'économie de la potentialité » prépare un monde de l'équivalence généralisée, ce qui accroît l'embarras des artistes, qui produisent une plus-value indéterminable par excellence. De ce fait, ils se démarqueraient moins de la normalité, et chercheraient davantage à organiser leur vivre ensemble ou/et à se déterminer plus positivement. Les chapitres 5 et 6 surtout soulignent les stratégies des artistes à l'aide d'exemples contemporains. Ainsi Jan-Holger Mauss se fait prendre en photo par des collègues artistes. Il se donne à voir tel que les autres le mettent en scène i. e. veulent le voir ; les photos ne sont pas ses œuvres, son nom ne prime pas ; il ne fait aucun profit, sinon mettre en place un réseau. L'art réside dans la faculté de créer du lien, de créer une plus-value de l'œuvre et de la sociabilité, de s'en remettre à des réseaux : c'est un art « B2B » (*business to business*) où les deux parties sont gagnantes (*win win situation*). Ainsi s'opère une socialisation de l'art. La connexion monde de l'art / marché de l'art qui « convertit » l'art en valeur marchande s'opère moins bien, d'autant que les discussions sur les valeurs esthétiques au sein du marché sont moins développées. C'est donc souvent l'artiste qui se préoccupe de convertir son œuvre en « valeur », et d'abord en valeur sociale, vis-à-vis d'autres artistes. Il court-circuite ce faisant l'exposition nécessaire à un public et l'étape de réception par des tiers. On comprend que les œuvres déploient alors des qualités différentes puisque le récepteur a l'impression d'être moins « attendu », que le travail artistique constitue moins une adresse. La reconnaissance par des voies plus communicationnelles – qui s'allie parfois à une offre de service économique ostensible comme dans *Some Cleaning* de Adam Linder – est une réaction à l'économisation et à l'équivalence croissantes des produits de toutes sortes.

Ce livre jette d'abord un éclairage sur les multiples ambiguïtés de l'esthétisation contemporaine du travail, et sur l'anomie du régime généralisé de la potentialité dans le postfordisme. Il permet sans conteste de mieux saisir ce qui est en jeu dans ces « nouvelles » rhétoriques du travail, ce qui rend l'ouvrage également intéressant pour des sociologues ou des économistes, alors qu'on pouvait avoir l'impression de revenir à des notions pourtant largement débattues (créativité, propriété intellectuelle, originalité, autodétermination) si ce n'est qu'on revient ici davantage sur le sens commun

et l'impensé de ces notions. Les études généalogiques permettent de voir à quel point les concepts sont tous liés à l'émergence de modes de subjectivation et de production dans le prolongement de l'humanisme et de l'idéalisme. Les discours de créativité esthétique se révèlent beaucoup moins dichotomiques, plus ambigus et hétéronomes qu'il n'y pouvait paraître d'un point de vue moderne.

Quoique les études d'œuvres développées à titre d'exemples pussent considérer celles-ci comme visionnaires, ou comme symptômes de leur époque, c'est moins leur représentativité qui intéresse que le fait de voir à travers elles ce qui dans les discours sur les valeurs échappe à ces discours. Quant à concevoir l'art comme travail et prendre le contrepied de l'esthétique du génie, ce n'est certes pas complètement nouveau, puisque c'était l'objet de maintes avant-gardes, qui auraient pu dans les chapitres plus historiques être évoquées davantage, mais cela semble désormais ressortir d'une contrainte plus que d'un choix, et ne plus relever d'une démarche émancipatrice : il convient donc d'autant plus de s'y attacher et de voir comment par le biais de sa sociologisation ou de son économisation, l'art peut échapper paradoxalement aux processus de dévalorisation anomique du travail immatériel – ou les accentuer. Une nouvelle attention est ainsi portée au comportement artistique (liant le projet artistique au comportement social) et à sa dimension performative, qui apparaît encore plus importante que durant les avant-gardes (Harding), à l'heure où la négativité et l'autonomie de l'art apparaissent (encore) plus naïves.

La perspective généalogique a par surcroît le mérite de rendre cet ouvrage complémentaire par rapport à d'autres écrits qui reviennent sur l'art dans le contexte postfordiste, notamment ceux de Bojana Kunst, *Artist at work. Proximity of Art and Capitalism* (2015), d'Oliver Marchart, ou la prochaine thèse de Leon Gabriel (2017), qui se concentrent sur des dynamiques plus artistiques et d'autres notions dérivées des *turn* plus récents (socialité, virtuosité, temporalité, spatialité, etc.).

L'ouvrage sollicite ainsi les chercheurs, en leur permettant grâce à une meilleure terminologie tant esthétique que socio-économique (*i.e.* idéologique) de mieux appréhender les travaux artistiques contemporains, et il donne aussi des outils aux artistes, aptes à mieux saisir leurs propres problèmes de positionnement, leur difficulté à trouver un « lieu » idéal, pratique et social pour créer : notamment en montrant l'importance de trouver des réseaux plus que des lieux. Le mode de travail collectif de l'ouvrage constitue à cet égard une interpellation de plus, car la recherche universitaire est près de partager avec l'art bon nombre de questions liées à la valorisation plus aléatoire du travail immatériel et à sa précarisation.