

Art et marchandise : penser le travail artistique avec Marx

Pascale Bédard

Numéro 2, décembre 2020

Marx, critique du capital et de la société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1075555ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1075555ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Société

ISSN

2562-5373 (imprimé)

2562-5381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bédard, P. (2020). Art et marchandise : penser le travail artistique avec Marx. *Cahiers Société*, (2), 97–129. <https://doi.org/10.7202/1075555ar>

Résumé de l'article

Comment penser l'art, comme réalité objective et pratique de création, mais aussi en tant que marchandise ou contre-marchandise ? Cet article prend pour point de départ la critique de la marchandise proposée par Marx afin de poser un regard sur le fonctionnement social, culturel et économique de l'art aujourd'hui. Il soutient que l'oeuvre d'art entretient un rapport complexe et nuancé au monde marchand, ce qui entraîne des conséquences importantes sur l'intégration sociale du travail artistique. Le problème principal de l'articulation entre art et marchandise demeure la question du travail, c'est-à-dire celle de l'artiste lui-même, qui cherche à reproduire sa vie économique, tout en maintenant une pratique fondée dans un autre ordre de finalité. Dans le contexte du capitalisme contemporain, où les valeurs d'authenticité et de créativité triomphent sur les marchés, le travail artistique ne peut être compris sans interroger la notion de vocation et son usage social. Ce faisant, c'est aussi les questions du travail productif, du travail libre, de l'exploitation et du fétichisme qui peuvent renouveler la réflexion sociologique sur la pratique de l'art aujourd'hui.



Art et marchandise : penser le travail artistique avec Marx

Pascale BÉDARD
Université Laval

L'art désigne un territoire de pensée bien particulier : quel que soit l'angle sous lequel on tente de le saisir, avec un cadre de pensée donné, il a tôt fait d'en déplacer les catégories, d'en bouleverser les *a priori*. L'unicité et la perceptibilité remettent aussitôt l'exception à la place de la règle et font se briser l'emprise du concept sur la matière sensible. Ainsi les catégories de valeur d'usage et de valeur d'échange, si l'on tente de les penser en observant le fonctionnement social et culturel des œuvres d'art, tendent à se confondre, à se renverser et à faire voir dans ces déplacements d'autres facettes de leurs potentialités analytiques.

Ce texte se veut une réflexion sur la culture contemporaine menée par le moyen d'un regard sur le phénomène de l'art tel qu'il se présente dans le monde actuel, à la lumière d'une lecture de Karl Marx. Ni exégèse, ni critique d'art, cet essai prend plutôt pour point de départ les catégories fondamentales de l'étude de la marchandise – valeur d'usage, valeur d'échange, valeur du travail humain – pour interroger certaines apparentes difficultés à comprendre, aujourd'hui, l'œuvre d'art et le travail artistique¹. D'abord, notre difficulté à saisir la réalité du travail artistique, tant notre conception du travail productif est inextricablement liée à sa forme de travail productif *de marchandises* ou de capital. En effet, cette conception du travail s'avère plutôt inadéquate pour comprendre ce qui se joue dans la pratique des artistes, y compris dans sa dimension économique et sociale. Ensuite, notre difficulté à lire l'art lui-même, et toute la culture, par-delà le voile de la marchandise, agit comme un prisme qui s'impose au regard. Nous verrons comment le « repli » sur une posture néo-romantique qui chercherait à établir l'art comme valeur compensatoire, tout comme la fuite vers la seule quête de l'expérience esthétique constituent deux pièges qui ne font que perpétuer ces difficultés. L'enjeu social de ces questionnements dépasse, semble-t-il, la question du travail artistique, rejoignant celle de la culture objective au sens large. De même, la thématique du travail artistique constitue un laboratoire formidable pour

¹ Cette réflexion n'a pas l'ambition de recouvrir l'ensemble des possibles, considérant l'espace qui m'est imparti. Une tout autre voie, par exemple, aurait été celle d'explorer l'esthétique marxiste, en compagnie notamment des penseurs de l'École de Francfort (particulièrement Georg Lukács, Theodor W. Adorno et Walter Benjamin), ou des situationnistes, notamment Asger Jorn.

penser l'art dans la société, mais aussi la question du travail, de sa délimitation et de sa valeur dans la culture contemporaine.

En filigrane, il m'intéresse de soulever une interrogation sur les raisons qui perpétuent, dans le discours de sens commun, un certain tabou autour de la relation entre art et argent : qu'est-ce qui rend si difficile de penser ensemble l'art et la marchandise ? Pourquoi cette « pureté » attribuée à l'art ; pourquoi ce potentiel de « souillure » imputé à l'échange marchand ? D'un côté, chez les praticiens de l'art, une exigence éthique découle de cette tension, qui se raconte souvent comme un malaise face au désir légitime que leur activité principale constitue la source de leur insertion économique dans le monde. De l'autre côté, chez les amateurs, se remarquent les effets de l'injonction à tenir à distance du rapport à l'art toute intentionnalité économique. C'est dans le corps même de l'artiste au travail que se rejoignent les deux ordres de réalité, de l'art et de l'économie, dans une rencontre souvent conflictuelle. Pour accorder toute son importance à cette tension nodale du moment d'apparition de l'art, il est essentiel d'assumer que l'art est, avant d'être une œuvre offerte à l'appréciation, une *pratique*, c'est-à-dire un *penser* et un *faire*, située dans un monde concret culturellement et matériellement constitué.

Les considérations présentées dans ce texte s'éclairent à deux réverbères. D'abord, celui d'une immersion ethnographique, sociologique et intellectuelle au long cours dans les mondes de l'art actuel, qui prend principalement la forme d'une observation soutenue du monde des arts visuels, avec ses dynamiques sociales, marchandes et esthétiques bien particulières, mais aussi celle d'une enquête sur les artistes de la scène (danse, théâtre, musique, cirque)². Dans cet article, il n'y a donc pas lieu, lorsque le mot « art » est utilisé, d'entendre nécessairement « art visuel », ni de penser à un peintre chaque fois qu'est écrit « artiste ». Cela dit, l'œuvre d'art visuel, de par son caractère d'*objet unique* (et non de performance – comme un spectacle –, ni d'exemplaire – comme un livre ou un disque) demeure souvent le meilleur exemple pour penser ensemble l'art et la marchandise.

Le deuxième éclairage est une lecture de Marx attentive, mais modeste et sans ambitions spécialistes. Il ne sera pas question de proposer une interprétation, ni un approfondissement théorique sur le fond des concepts ou des thèses marxistes. Il s'agira plutôt de prendre à bras le corps la proposition suivante : comment penser le monde d'aujourd'hui avec Marx ? En fait, précisons dès maintenant qu'en réalité, ce

² Mes recherches s'attardent à l'étude de l'*ethos* artiste contemporain, c'est-à-dire au rapport subjectif et réflexif des artistes eux-mêmes face à leur activité de création, étant entendu que ce « travail » a pour objet une production d'un genre particulier, culturelle avant tout, et qu'en tant qu'occupation professionnelle, elle prend des formes fort atypiques ; Pascale Bédard, *L'art en pratique : éthos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone*, thèse, Université du Québec à Montréal et Université libre de Bruxelles, 2014 ; « L'art dit le monde et ses possibles : une expérience de sociologie des œuvres », dans *La création politique dans les arts*, t. 1, *L'art, le politique et la création*, dir. Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2016.

texte ne porte pas sur l'œuvre de Marx, mais qu'il s'agit plutôt d'un essai de sociologie de l'art à la lumière d'une lecture de Marx, notamment des concepts fondamentaux présentés dans le premier chapitre du *Capital* où se trouve condensée une explication éclairante sur la nature de la marchandise.

L'art comme activité

Il n'y a pas à proprement parler de prise en charge de la question de l'art, encore moins de théorie de l'art dans l'œuvre de Karl Marx. Ce fait n'empêche pas que l'auteur ait été visiblement sensible à l'art, que sa connaissance du corpus littéraire et artistique soit exemplaire et qu'on ne puisse nier que ces fréquentations culturelles aient informé son expérience du monde. Néanmoins, la question du travail artistique, ou de la pratique productive spécifique des artistes, se formule chez Marx dans une perspective originale pour l'époque, c'est-à-dire en tant qu'*activité*.

Parallèlement aux nombreuses citations de poèmes, de tragédies et de romans, et aux remarques littéraires qui parsèment l'œuvre et la correspondance de Marx, c'est avant tout comme activité sociale que la création artistique se trouve abordée et systématiquement reliée à deux autres questions : celle du travail en mode capitaliste de production et celle du développement non aliéné des facultés individuelles³.

Dans cette approche, Marx se distancie d'une compréhension philosophique spéculative de l'art, qui ferait l'impasse sur la réalité concrète de l'artiste : « Le problème de Marx lorsqu'il aborde la question de l'art n'est donc pas de promouvoir un modèle esthétique quel qu'il soit, mais de penser l'activité artistique comme formatrice de l'homme lui-même, au même titre que le travail, tout en maintenant son caractère déterminé⁴ ». Au contraire, il y a chez Marx nombre d'éléments qui encouragent une compréhension sociologique et matérialiste de l'art en tant que pratique productive, tout en servant de guide pour qui ne souhaite pas, ce faisant, abandonner une attention aux œuvres elles-mêmes et à leur portée culturelle. L'apport de l'étude de la marchandise présentée dans *Le Capital* permet deux choses essentielles dans cette perspective : interroger la situation de l'*objet d'art* sous l'angle des catégories de valeur d'usage et de valeur d'échange ; mieux comprendre le *travail artistique* et les représentations sociales dont il fait l'objet. La pertinence de réfléchir l'activité artistique en parallèle à une lecture de Marx est fondée dans cette lecture même : l'activité de l'artiste se pose

³ Isabelle Garo, « L'art comme activité. Marx et la critique de l'esthétique », *Europe*, vol. 89, n^{os} 988-989, 2011, p. 23. Je partage tout à fait la position d'Isabelle Garo, actuelle responsable du projet d'édition GEME.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

souvent, chez Marx, en tant qu'exemple de production non aliénée, problématisant l'art et le travail artistique d'une manière singulière.

Certains passages de l'œuvre marxienne méritent ici un bref détour. Parmi ceux-ci, l'assertion suivante tirée de l'*Idéologie allemande* : « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture⁵ », que l'on peut interpréter comme une charge contre la professionnalisation de l'activité artistique, mais plus vraisemblablement comme une critique de la spécialisation du travail en général, ou une défense d'un certain « droit au dilettantisme » dans l'activité productive. Ailleurs, dans les *Grundrisse*, Marx évoque brièvement l'activité du pianiste dans une discussion sur le travail « productif » et « improductif ».

Ce que le *travail productif* est ou *n'est pas*, point qui a été l'objet de nombreuses polémiques depuis qu'Adam Smith a fait cette distinction, doit résulter de l'analyse des différents aspects du capital lui-même. *Le travail productif* est simplement celui qui produit du *capital*. N'est-il pas aberrant, demande par exemple (ou du moins dans des termes approchants) Monsieur Senior, que le facteur de pianos soit considéré comme un *travailleur productif* et pas le *pianiste*, alors que pourtant, sans pianiste, le piano serait une absurdité ? Et pourtant c'est exact. Le facteur de pianos reproduit du *capital* ; le pianiste n'échange son travail que contre du revenu. Mais, dira-t-on, le pianiste produit de la musique et satisfait notre sens musical, le produit aussi, en quelque sorte ? En fait, voilà ce qu'il fait : son travail produit quelque chose, il n'est pas pour autant du *travail productif* au sens *économique* ; pas plus que n'est productif le travail du fou qui produit des chimères. *Le travail n'est productif qu'en tant qu'il produit son propre contraire*. D'autres économistes font, par conséquent, du travailleur dit improductif un travailleur indirectement productif. Par exemple, le pianiste est un stimulus de la production, en partie en insufflant à notre individualité plus d'activité et de vie, ou alors en ce sens commun qu'il éveille un nouveau besoin dont la satisfaction appelle l'application de plus d'ardeur dans la production matérielle immédiate. Dans cette formulation, on admet déjà que seul le travail qui produit du capital est productif, que donc le travail qui ne fait pas cela, quelque *utile* qu'il puisse être – il peut d'ailleurs aussi bien être nuisible –, est, pour la capitalisation, du travail non productif, donc

⁵ Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, trad. H. Auger *et al.*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 397.

qu'il est improductif. [...] *Le travailleur productif est celui qui accroît directement le capital*⁶.

Bien que fort intéressante dans le cadre d'une étude de la production du capital, cette discussion outrepassa quelque peu l'objectif de cet article. L'ambition principale de ce texte est de comprendre l'activité de création artistique en tant que forme d'activité qui produit *effectivement* quelque chose qui circule socialement et économiquement (comme le concède d'ailleurs Marx). La question de savoir si le travail du pianiste est « productif dans un sens économique » me semble concerner l'étude du mode de production plus que l'étude du travail artistique, ce dernier pouvant s'insérer dans de multiples processus économiques différents, qui produisent ou non du capital, et qui sont un peu occultés, me semble-t-il, pour les besoins de l'exemple que souhaite apporter Marx. Cependant, comme le révèle Éric N. Duhaime :

La confusion entre le travail productif en sa forme générale, transhistorique, et la forme spécifique qu'il emprunte au sein de la production capitaliste constitue en fait, pour Marx, une méprise de la bourgeoisie qui, en assimilant la seconde à la première, occulte ce qui constitue la spécificité historique du travail sous le mode de production capitaliste et lui confère de cette façon une apparente naturalité⁷.

Ainsi, il se pourrait bien que cette « confusion » occulte aussi, en même temps que son caractère « réellement » productif, l'arrimage économique *en tant que travail* de l'activité qui n'entre pas dans la catégorie capitaliste du travail productif – notamment le travail artistique. L'une des visées de cet article est de penser les conséquences d'une telle configuration idéologique.

Travail artistique, objets d'art : de quoi parle-t-on ? Chez Marx, on trouve une discussion à propos du « travail effectivement libre » sur laquelle on peut avantageusement s'appuyer pour délimiter le « type d'art », et donc de pratique artistique, qui m'intéresse dans cet article :

Des travaux effectivement libres, la composition d'une œuvre musicale par exemple, requièrent justement à la fois un sacré sérieux et l'effort le plus intense. Le travail de la production matérielle ne peut acquérir ce caractère que 1) si son caractère social est posé, 2) s'il revêt un caractère scientifique tout en étant un travail

⁶ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 (« Grundrisse »)*, t. 1, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 244.

⁷ Éric Duhaime, *Capital et inventivité : de l'intellect général à General Electric*, thèse, Université du Québec à Montréal et Université de Strasbourg, 2016, p. 38. Duhaime se réfère au passage suivant qui reprend la même idée : « Du simple point de vue du *procès de travail* en général, est *productif* le travail qui se réalise en un produit ou, mieux, une marchandise. Du point de vue de la production capitaliste, il faut ajouter : est productif le travail qui valorise directement le capital ou produit de la plus-value » (Karl Marx, *Un chapitre inédit du « Capital »*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p. 224).

d'ordre général, c'est-à-dire s'il est l'effort de l'homme non en tant que force de la nature dressée d'une façon déterminée, mais en tant que sujet qui n'apparaît pas seulement au sein du procès de production sous sa forme naturelle, sous la forme enracinée dans sa nature, mais comme activité qui règle toutes les forces de la nature⁸.

Quels sont les éléments qui permettent ici de spécifier la nature du travail artistique ? D'abord, le « sacré sérieux » et « l'effort intense », distinguant une pratique qui n'est pas divertissante ou simple « amusement », comme le précise justement Marx dans les phrases qui précèdent cet extrait, à l'occasion d'un reproche à Fourier et à « ses conceptions naïves et ses idées de grisette ». Ensuite, la dimension réflexive de l'activité artistique ne saurait être plus claire que dans cette référence au « caractère scientifique » par lequel s'exerce l'agentivité, dirions-nous aujourd'hui, du sujet producteur. Finalement, ce travail effectivement libre doit être social – c'est la première condition – c'est dire qu'il n'est pas isolé de l'ensemble de la production sociale.

Cette définition s'approche de la définition de « l'artiste professionnel » actuellement en vigueur dans plusieurs pays. Quels sont précisément les critères de la professionnalisation artistique au Québec⁹ ? Voyons ce que dit la législation :

Le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d'art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes : 1° il se déclare artiste professionnel ; 2° il crée des œuvres pour son propre compte ; 3° ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur ; 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature (1988, c. 69, a. 7.). [...] L'artiste qui est membre à titre professionnel d'une association reconnue ou faisant partie d'un regroupement reconnu en application de l'article 10, est présumé artiste professionnel (1988, c. 69, a. 8)¹⁰.

Le premier critère est donc l'autodéfinition, c'est-à-dire que l'artiste professionnel est celui qui assume ce titre ; il ne peut lui être attribué de l'extérieur par une quelconque

⁸ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 (« Grundrisse »)*, t. 2, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 102.

⁹ Pour une discussion détaillée de cette question en ce qui a trait à la situation au Québec, au Canada et en Belgique, voir Pascale Bédard, *L'art en pratique, op. cit.*

¹⁰ Le dernier critère est arrimé au fait que les regroupements « reconnus » doivent l'être par le législateur sur la base de l'examen par celui-ci de leurs propres critères d'acceptation des membres. Voir : Québec, *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, L.R.Q. c. S-32.01, Éditeur officiel du Québec, 1988, p. 3.

autorité statistique. Mais suffit-il de se dire artiste pour se voir reconnaître comme tel, comme l'avancent couramment les critiques mal informés d'un art ayant prétendument sombré dans l'arbitraire ? La réponse est sans équivoque : non. L'artiste « professionnel » est celui dont le travail artistique est diffusé, existe publiquement en tant qu'art, sous les yeux d'un public averti et de ses pairs. Le processus de reconnaissance professionnelle des artistes ressemble, par beaucoup de ses aspects, à celui de la reconnaissance scientifique. Qui peut se dire sociologue ? Qu'en serait-il de la reconnaissance en tant que telle d'une activité sociologique pratiquée hors des critères de l'autodétermination, de l'indépendance et de la publicité de ses résultats, hors de toute reconnaissance par la communauté scientifique ?

Sur la catégorie « d'artiste professionnel », il faut ajouter en insistant que ni dans sa définition légale stricte ni dans la définition opératoire ici mobilisée, n'apparaît le critère économique, qui voudrait qu'un artiste professionnel soit celui qui, selon la formule consacrée, « vit de son art ». La raison de l'inconsistance de ce critère est simple : une infime minorité d'artistes vit cette situation. L'écrasante majorité des artistes, toutes disciplines confondues, y compris les artistes de la scène et les écrivains, partage son temps entre une activité artistique et d'autres occupations rémunératrices.

L'adoption de la catégorie d'artiste professionnel ne constitue-t-elle pas une exclusion arbitraire de tout un pan de la production artistique ? Conduit-elle à rejeter hors des limites de l'art les œuvres produites par les artistes « non professionnels » ? En fait, il n'y a aucune raison à cela, à moins d'entériner de façon très radicale et simpliste une définition « institutionnelle » de l'art, tout en adoptant une vision mythologique de l'art et de l'artiste, selon laquelle tout ce que fait l'artiste constituerait de l'art. Il s'agirait, sociologiquement, d'une absurdité.

Poser ici la question « qu'est-ce que l'art ? » ouvrirait une digression déraisonnable dans le cadre de cette étude portant sur le travail artistique, et non sur la nature de son résultat – art/non-art, bon art/mauvais art, etc. Disons, en bref, que l'art dont nous traitons dans cet article est celui produit par les artistes professionnels tels que définis précédemment. Cela n'exclut nullement que d'autres créations puissent constituer de l'art ; ni que l'on puisse juger de « l'art professionnel » en termes de qualité artistique.

Les artistes professionnels ont souvent d'autres activités professionnelles : professeurs à différents niveaux d'enseignement, employés de la restauration ou du tourisme, travailleurs culturels dans les institutions, petits entrepreneurs, ouvriers, contractuels, etc. C'est donc à la condition d'un partage rigoureux et exigeant de leur vie économique et de leur temps qu'ils font vivre leur pratique artistique. Voilà pourquoi il est nécessaire de reconnaître leur statut *professionnel* : on ne demeure pas trompette professionnel en ne jouant que dans ses temps libres. L'artiste « amateur », dont la pratique créative se déploie dans une non-dépendance à l'égard d'une autre activité rémunératrice et dans une forte autonomie à l'égard du champ artistique, ou du monde de l'art dans lequel elle s'inscrit – notamment à l'égard des avancées intellectuelles

portées par ses participants – ne travaille pas dans le même contexte ni dans les mêmes contraintes économiques, sociales et psychologiques. En parallèle, la préservation de la catégorie de « pratique artistique amateur » est également un enjeu : elle renvoie à tout un champ d'activités de création fort importantes, qui interrogent les limites des institutions artistiques et qui témoignent de la vitalité culturelle d'une société, sans compter que, pour les artistes eux-mêmes, elles sont une source de revenus d'appoint considérable, notamment à travers l'enseignement « grand public ». Le soupçon à l'égard de la validité de la catégorie sociologique (et légale) d'artiste professionnel provient souvent d'une méconnaissance des contextes expérientiels des activités artistiques.

Échanges

L'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit donc pas simplement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet¹¹.

Pour réfléchir ensemble la question de l'art et celle de la marchandise, je partirai de ce qui semble unir de fait ces deux moments de l'expérience sociale : l'échange. Considérons que l'échange n'est pas d'abord, ni nécessairement marchand. Considérons que l'échange est une pratique sociale et donc toujours historiquement, culturellement configurée, dans laquelle des sujets transigent quelque chose, un objet ou une action, un espace ou une expérience.

L'œuvre d'art elle-même se présente, en réalité, comme support d'un échange, à travers l'expérience esthétique proposée par un artiste à un regardeur éventuel¹². L'ensemble des échanges reliés à l'art excède ainsi largement les échanges reliés aux marchés.

Par exemple, dans le secteur des arts visuels, un grand nombre de visites de lieux de diffusion (musées, galeries et centres d'art) est réalisé gratuitement par des amateurs qui n'ont pas l'intention d'acheter une œuvre. Le public des musées débourse un montant d'argent considérable pour visiter, sans acheter, les expositions proposées par ces institutions. Ces éléments peuvent sembler marginaux, mais ils sont en fait déterminants, car ils révèlent le caractère exceptionnel de la « marchandise » artistique : ces échanges sont intégrés dans le monde économique, ils génèrent des rapports analogues

¹¹ Karl Marx, « Introduction à la critique de l'économie politique », dans *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. M. Husson et G. Badia, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 158.

¹² De cette qualité de support d'échange proviennent les interprétations de l'art comme expression, communication ou représentation. Ces interprétations de « ce que fait l'art » semblent toujours désajustées par rapport à telle ou telle expérience spécifique offerte par telle œuvre d'art concrète. Car, comme le dit l'historien de l'art Hans Belting : « L'œuvre d'art est une réalité, alors que l'art est un concept » (*L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 85).

à ceux de l'échange de marchandises, et pourtant ils ne font pas nécessairement de l'œuvre d'art une marchandise capitaliste¹³, même lorsque l'œuvre est un objet.

Dans les mondes de l'art, dans ces réseaux de pratique, ont lieu des échanges divers, aux conséquences économiques spécifiques, qui interviennent dans tous les moments charnières de la création et de la réception, notamment sous la forme de la coopération dans la production et de l'interrelation, voire de l'interdépendance, dans l'appréciation. Ces différentes modalités d'échange, pas nécessairement marchand, ni nécessairement médiatisé par la monnaie, n'interdisent nullement que l'objet d'art fonctionne par ailleurs comme une marchandise, capitaliste ou non. Ainsi, à la question « est-ce que l'œuvre d'art est une marchandise ? », il convient de formuler une réponse nuancée. D'abord, se départir des connotations morales de chacun des termes : œuvre d'art et marchandise doivent ici demeurer des concepts qui indiquent une forme sociale, et non des jalons sur une échelle de jugements de valeur. Il convient de rappeler qu'aux yeux de la sociologie, un mauvais tableau est encore une œuvre d'art et qu'une sculpture de Rodin dans une salle de vente est sans ambiguïté une marchandise. Dans le même ordre d'idées, il convient sans doute aussi d'ajouter que les notions d'artiste et de travail doivent être considérées dans la même perspective, hors de leur registre connotatif¹⁴.

Ainsi, l'objet d'art, fruit d'une pratique productive dont le sens réside dans l'échange social qui se déroulera, éventuellement, autour de lui, apparaît souvent, pas toujours, mais souvent, sous la forme d'une marchandise, c'est-à-dire le support concret d'un échange de valeur impliquant souvent de l'argent, et parfois même des quantités astronomiques d'argent. Dans le contexte de ces marchés étranges – qui incluent les réseaux institutionnels –, l'œuvre d'art se voit attribuer une valeur d'échange qui « transfigure » sa valeur artistique en valeur marchande. Bref, dans le moment où elle apparaît dans la relation d'échange, l'œuvre d'art active cette potentialité d'être-marchandise, qui ne recouvre jamais la totalité de son existence sociale.

¹³ C'est cet « exceptionnalisme économique » de l'art que cherche à définir Dave Beech : « L'art est onéreux, les artistes dépensent de l'argent et du temps en produisant des œuvres, des ateliers sont loués, des galeries font des profits, les investissements dans l'art augmentent et perdent de la valeur, les musées obtiennent des fonds et emploient les outils du marketing, des millions de personnes de par le monde sont employées dans le secteur artistique et l'art est un gigantesque business à l'échelle mondiale. Cependant, le fait que l'art soit économique ne prouve en aucune façon que l'art se trouve dans la norme économique. Les anomalies nécessitent d'être expliquées. Parmi les principales d'entre elles se trouvent les suivantes : l'art n'est pas une marchandise capitaliste ordinaire, les artistes ne sont pas des travailleurs salariés et, lorsqu'ils rencontrent un succès commercial, les artistes ne sont pas des entrepreneurs ordinaires » (Dave Beech, *Art and value : Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and Marxist economics*, Leiden, Brill, 2015, p. 25).

¹⁴ Lorsque les artistes eux-mêmes résistent à nommer leur activité de création « travail », c'est au salarié habituel auquel ils songent et à tout un corps de normes et de modalités qui ne répondent effectivement pas aux caractéristiques de la pratique artistique, non pas parce qu'ils se considèrent improductifs ou oisifs. La signification de la vocation est également déterminante. Pour une discussion plus approfondie, voir mon article : Pascale Bédard, « L'éthos en sociologie : perspectives de recherche pour un concept toujours fertile », *Cahiers de recherche sociologique*, n^{os} 59-60, 2015, p. 259-276.

Si l'on considère l'histoire des pratiques artistiques et des pratiques sociales reliées à l'art, il est impossible de soutenir que l'intégration de l'art aux relations marchandes constitue une spécificité du capitalisme, et le signe d'une pénétration grandissante de la logique marchande dans le monde de la culture. En fait, l'œuvre d'art semble plus véritablement avoir *perdu* progressivement son statut évident de marchandise (toujours artisanale, cependant) au cours des siècles récents¹⁵. Il demeure qu'en toute œuvre d'art, il y a un « reste », quelque chose qui ne correspond pas à la définition de la marchandise. Si le capitalisme tend à transformer le monde en un immense réservoir de marchandises, y compris le travail, dans un processus que David Harvey nomme « accumulation par expropriation¹⁶ », processus dans lequel il semble que toute valeur d'usage doive s'assujettir à la fonction capitaliste d'être vecteur d'un échange économiquement productif (producteur de capital), la création artistique apparaît comme potentialité de résistance. C'est ici que cette lecture croisée entre le texte de Marx et le phénomène de l'art aujourd'hui devient intéressante.

Marx affirme que la marchandise, comme toute chose produite en vue d'un échange, comble un besoin, qu'elle est produite dans ce but¹⁷. Cette qualité fondamentale réside dans l'objet, ou plutôt dans sa nature phénoménale spécifique, et correspond au travail individuel déterminé qui constitue donc la *valeur d'usage* de la chose. Quelle serait donc la valeur d'usage de l'art ; quel serait le besoin auquel elle vient répondre en tant que chose produite en vue d'un échange ? Selon Arendt, « [s]i la choseité de toutes les choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître¹⁸ ». L'œuvre d'art est utile au monde dans la mesure où elle n'est utile à rien d'autre, c'est-à-dire qu'elle n'est pas utile du tout dans le monde de l'utilité. Elle est un pur apparaître, et tel est son « usage » fondamental pour l'humanité. D'ailleurs, on pourrait suggérer en ce sens que n'importe quel objet du monde, naturel ou usuel, peut potentiellement se voir accorder le statut d'œuvre d'art pour peu qu'on le soustraie, qu'on le retire de la possibilité de l'usage, afin de l'introduire dans une autre classe d'objets. Cela pourrait bien être la piste à suivre pour appréhender, par exemple, les ready-mades de Marcel Duchamp, en cela aussi proches, dans la démarche, de la

¹⁵ Mais c'est une toute autre question. Sur les différentes modalités d'intégration économique des producteurs d'art dans l'histoire, voir notamment les classiques : Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 ; Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 ; Svetlana Alpers, *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

¹⁶ David Harvey, « Le "Nouvel Impérialisme" : accumulation par expropriation », *Actuel Marx*, vol. 35, n° 1, 2004, p. 71-90. L'expression « accumulation par dépossession » est également en circulation pour traduire ce que l'auteur nomme en anglais « accumulation by dispossession ».

¹⁷ « C'est le caractère utile d'une chose qui en fait une valeur d'usage » (Karl Marx, *Le Capital*, livre 1 : *Le procès de production du capital*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 40).

¹⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 269.

philosophie que de l'art¹⁹. De manière analogue, on pourrait interpréter le détournement esthétique que constitue l'usage de sons divers produits par autre chose qu'un instrument de musique dans le contexte d'une musique composée, ou de gestes du quotidien dans une chorégraphie destinée à l'appréciation. Si l'on suit l'argument de Hannah Arendt, c'est la relative permanence de ces choses qui scelle la puissance culturelle de leur désaffiliation de l'usage, permanence à ne pas confondre immédiatement avec durabilité matérielle, ce qui reviendrait à rabattre l'œuvre d'art dans le champ de l'usage. La permanence de l'objet d'art relève de la mémoire, de la permanence de l'objet culturel – d'où le danger que fait courir l'industrie culturelle à ces objets.

L'œuvre d'art aurait ceci de particulier, à la différence des autres objets, de n'accomplir aucune autre fonction pratique que le fait d'apparaître. En cela se fonde le caractère unique de son usage spécifique – et paradoxal –, sa valeur d'usage. La principale, du moins, car d'autres pourraient s'y superposer, selon le mode de relation dans lequel s'inscrit l'œuvre : pour le philistin, la valeur d'usage de l'art est sa croissance personnelle²⁰ ; pour l'artiste, elle agit souvent à titre de « matériau » dans un autre processus de création ; pour celui qui collectionne l'art, elle est souvent un investissement spéculatif, dont l'achat permet notamment de payer moins d'impôt, ou dont la revente permettra l'encaissement d'un profit. En cela, l'œuvre n'est pas si différente des autres marchandises, dont les valeurs d'usage divergent également selon l'utilisateur et les circonstances : on peut bien se servir d'une chaise comme table de chevet, et d'une scie pour faire de la musique. On peut même décorer avec une œuvre d'art et – pourquoi pas ? – boucher un trou dans un mur²¹. Dans ces éléments, aucune

¹⁹ Sur le travail complexe de Duchamp, je réfère tout d'abord à ses propres écrits réunis dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits*, Paris, Flammarion, 1975. Aussi, tout près de nous, voir le dossier spécial « Fountain 1917-2017 » dans la revue *Inter* (n° 127, 2017) publié à l'occasion du centenaire de cette « affaire » célèbre, regroupant quelques profondes réflexions et quelques avancées notoires pour l'histoire de l'art.

²⁰ Je reprends ici cette expression surannée, fondamentale pour l'exposé d'Arendt sur la crise de la culture : le philistin est celui qui *use* la culture en *l'utilisant* pour son profit personnel : avancement social, prestige, croissance personnelle. « L'ennui avec le philistin cultivé n'est pas qu'il lisait les classiques, mais qu'il le faisait poussé par le motif second de perfection personnelle, sans être conscient le moins du monde que Shakespeare ou Platon pourraient avoir à lui dire des choses d'une autre importance que comment s'éduquer lui-même » (Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 260). Très curieusement, il est remarquable que l'intention de certains philosophes et d'un certain marxisme s'apparente à l'intention philistine : que la défense de la « grande culture » ou la cause révolutionnaire soit certes plus noble que la « cause » décorative, il n'en reste pas moins qu'une telle compréhension de la valeur de l'art apparaît comme figure renversée du philistinisme bourgeois. Certains matériaux de cette critique peuvent également être lus chez Guy Debord et dans les écrits de plusieurs artistes, comme Jean Dubuffet (*Asphyxiant culture*, Paris, Minuit, 1968).

²¹ Comme le suggère Arendt, ces usages ne sont pas problématiques tant que l'on est au courant que là n'est pas l'usage fondamental de l'art. C'est évidemment dans cette brèche que s'instaure la critique de la culture de masse, de l'usage commercial (et idéologique) de la catégorie d'*art* afin de légitimer la piètre qualité de « produits culturels » dont la finalité ne répond qu'à des déterminants industriels. Dans le cas

contre-indication à comprendre l'art à partir de la catégorie de la marchandise, même si sa valeur d'usage s'avère inhabituelle.

En s'appuyant sur cette qualité de l'œuvre constituant sa valeur d'usage, d'être le support d'un échange culturel qui dépasse assurément la structure économique du monde marchand, cet objet apparaît simultanément comme *contre-marchandise dans le capitalisme*, promesse d'un échange réel entre deux sujets sociaux, un échange où les objets peuvent jouer le rôle de médiateurs des rapports entre les personnes – un possible dépassement du fétichisme de la marchandise. L'art en tant qu'œuvre se manifeste aussi comme contre-marchandise par sa permanence relative, son extériorité face aux dynamiques de consommation et sa finalité réelle qui se réalise *dans* l'échange même – et non dans le résultat pécuniaire éventuel de cet échange, un « bienfait collatéral » qui pourrait permettre, par exemple, à l'artiste de mettre du beurre sur son pain ! C'est la forme spécifique du travail artistique qui permet que ce qu'il produit, les œuvres d'art, puisse agir ainsi comme contre-marchandises. Cet article soutient que ni le travail artistique ni le statut social des objets d'art ne peuvent être compris dans leurs spécificités si l'on s'en tient à étudier l'œuvre en tant que marchandise échangée sur un marché monétarisé. Prenons tout de même appui dans la réalité empirique des marchés de l'art afin de mieux comprendre les enjeux du travail artistique dans le monde des marchandises.

Marchés

Un *marché de l'art* est un complexe qui réunit des marchés privés, des corporations, des institutions et des individus. Ce qu'on nomme communément *le* marché de l'art est spécifique au monde des arts visuels. Cependant, son fonctionnement peut à plusieurs égards être mis en parallèle avec tout marché de biens artistiques (marché ou industrie de la musique, de la danse, secteur du théâtre, etc.), et ce, en considérant que les modalités de la production, de la diffusion et de la réception de ces pratiques diffèrent grandement, tout comme les circuits culturels, sociaux et économiques dans lesquels elles s'inscrivent.

Le marché de l'art accueille les objets d'art destinés à l'échange²². L'œuvre d'art destinée au marché est une marchandise *en deux temps*. D'abord, elle est produite, puis

de la critique de l'industrie culturelle, il semble plus pertinent, ainsi, de parler de marchandisation de l'idée d'art par son appropriation dans le procès capitaliste de production.

²² Il existe, bien sûr, beaucoup d'objets d'art, beaucoup d'œuvres qui n'ont jamais été ou ne seront jamais destinées à l'échange économique ; il ne s'agit pas d'une condition de l'art. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'une condition du travail artistique : l'œuvre de l'artiste au travail ne rejoindra peut-être jamais l'échange économique, quoi qu'il en soit des intentions de l'artiste qui a un contrôle tout relatif sur l'issue économique de l'échange. Ainsi, il nous faut insister sur un point décisif : la condition première de l'existence d'une œuvre d'art demeure l'existence de l'artiste lui-même, et sa disponibilité, en termes de temps et de force de travail, pour créer cette œuvre.

éventuellement échangée sur le « marché » de l'échange culturel (qui ne répond pas toujours au sens classique du mot « marché ») de manière à procurer à l'artiste les ressources nécessaires à la reproduction de sa vie et à la perpétuation de sa pratique, sous la forme d'un montant d'argent issu de la vente, d'une subvention d'aide à la création ou d'un cachet d'exposition ou de représentation²³. C'est à cette occasion que s'établit pour la première fois son « prix », si l'œuvre est directement vendue, ou sa « valeur culturelle », si elle fait plutôt l'objet d'une reconnaissance institutionnelle associée à un montant d'argent qui récompense ou reconnaît, à la manière du prix, les ressources nécessairement consacrées à sa production²⁴. Si les dynamiques de reconnaissances et de réputation ne sont pas étrangères à ces mécanismes de fixation de la valeur (un artiste particulièrement bien reconnu pourra demander plus cher pour son œuvre ou sera favorisé dans le jeu de l'attribution des reconnaissances institutionnelles), elles semblent se comparer aux dynamiques reliées aux lois de l'offre et de la demande : comme le présente Marx, elles n'expliquent qu'une surface des choses.

Éventuellement, ce premier échange, s'il est réalisé sur le marché de l'art proprement dit – en clair, si l'œuvre est vendue en tant qu'objet d'art à un propriétaire, une personne ou une collection privée ou publique –, peut conduire la marchandise-art au deuxième temps de son existence, celui du second marché de l'art. C'est dans ce marché que l'œuvre d'art, n'ayant plus aucun lien avec son producteur principal, devient (peut devenir) une pure valeur d'échange, un objet de spéculation, comme les biens « sans valeur ». Je reviendrai plus loin sur cette question et la notion de « prix imaginaire ». Disons pour l'instant que, comme tous les objets « qui n'ont pas de prix », les œuvres d'art font l'objet de transactions monétaires irrationnelles du point

²³ Produisons un exemple typique des liens habituels entre un artiste en arts visuels et le marché de l'art. Prenons Pierre. Pierre est sculpteur. Il est représenté par la Galerie Machin. Leur contrat stipule que Pierre bénéficiera des services de diffusion de la galerie de la manière suivante : il exposera en solo dans la galerie à peu près tous les 18 mois et la publicité de cette exposition sera prise en charge en majeure partie par la galerie. Les œuvres de Pierre seront présentées et défendues dans les foires d'art contemporain auxquelles participe la Galerie Machin, et la galeriste, Madame Machin, s'engage à parler de ce travail artistique à ses clients collectionneurs, de même qu'aux institutions collectionneuses comme les fondations, les collections privées d'entreprise, les collections nationales, etc. En échange, Pierre s'engage à soutenir par lui-même sa pratique artistique sérieusement, à tenir minimalement au courant sa galeriste de ses avancées, à produire du nouveau matériel pour les expositions solos, les foires et certains événements. Généralement, ces contrats sont exclusifs sur le territoire d'une ville ou d'un pays, ce qui signifie que toute vente d'une œuvre de Pierre à Montréal ou au Canada, dépendamment du contrat, doit passer par la Galerie Machin. Pourquoi ? Parce que pour chaque pièce vendue, la galeriste s'occupe de la fixation du prix selon sa connaissance du marché et son interprétation des critères qui fondent la valeur marchande des œuvres d'art, de la négociation de ce prix avec un éventuel acheteur, puis garde pour elle (le plus souvent) 50 % de la vente. Pour une sculpture vendue 1200 \$ par la galeriste, l'artiste touche 600 \$. De ce montant, c'est à l'artiste de déduire les dépenses encourues par la production de cette œuvre : les matériaux, une ventilation des coûts reliés aux outils et à l'atelier, des frais de transport, de documentation et, s'il reste quelque chose, la rémunération de son temps de travail.

²⁴ Beaucoup de détails seraient ici à fournir pour que l'analyse économique soit précisément exacte. Restons-en aux contours généraux pour éviter d'alourdir inutilement ce texte.

de vue de l'échange économique. Le prix auquel sera adjugé, à l'encan, le fauteuil Louis XV, la première édition de *Tintin en Amérique* ou la carte de hockey de Wayne Gretzky recrutée, défie tout autant l'entendement que celui du tableau de Van Gogh, sauf si l'on tient compte du fait que ce tableau pourra être « donné », quelques mois plus tard, à un musée en échange d'une généreuse déduction fiscale, ou que son achat et sa revente dissimuleront avantageusement une opération de blanchiment sous le couvert de la légitimité culturelle. Les liens entre le marché de l'art, la haute finance et l'économie interlope sont de notoriété publique : les salles des ventes sont peuplées d'agents qui couvrent le secret sur leurs réels clients, les plus notoires collectionneurs du monde sont également des joueurs majeurs du grand capital et il existe des entrepôts où croupissent, à l'abri des regards et dans l'ombre de la spéculation, des milliers d'œuvres qui attendent, comme Hansel et Gretel, d'avoir pris assez de valeur pour générer du profit au moment de leur consommation – ici la revente. Néanmoins, ces affaires concernent moins la question sociale de l'art que la question culturelle du capitalisme contemporain. Les artistes n'y peuvent pas grand-chose et ne retirent pas de profits de ces transactions. Dans plusieurs pays, des associations militent d'ailleurs pour le respect d'un « droit de suite », par lequel serait consenti à l'artiste un bénéfice sur la revente lucrative de son œuvre en second marché, car il va sans dire que les « gros sous » du marché de l'art s'échangent entre capitalistes, au-dessus de la tête des producteurs, et le plus souvent des institutions culturelles publiques qui peinent à suivre la danse.

On oublie souvent cette structure double du marché de l'art, en rabattant les mécanismes ésotériques du deuxième sur l'économie générale du secteur : pourtant, l'économie de la *production* des œuvres d'art n'est que peu reliée à l'économie spéculative du marché de l'art. Le médiateur entre les deux marchés est souvent le galeriste (ou son équivalent : marchand, courtier en art, agent d'artistes, etc.) qui sort l'œuvre de son lieu d'origine afin de la mener, en la prenant en quelque sorte par la main, jusqu'à son premier acheteur, lui faisant ainsi parcourir le trajet caractéristique du premier marché de l'art. C'est cet intermédiaire qui, le plus souvent, a un rôle déterminant dans la fixation du premier prix ; dans lequel il n'oublie pas, bien entendu, d'inclure sa quote-part²⁵.

Le galeriste est aussi un acteur central du second marché : hors des cas exceptionnels où le propriétaire d'une œuvre la revendra lui-même sans intermédiaire à un autre collectionneur, la majorité des transactions en second marché de l'art se réalisent par l'intervention d'un galeriste. Ici aussi, le prix de l'œuvre *revendue* (prix imaginaire, si l'on veut, dans la mesure où les règles de sa fixation sont complètement indépendantes du travail artistique et ne répondent qu'à la logique du marché concerné) inclut la

²⁵ Actuellement, dans les marchés de l'art de tous les pays, la quote-part d'un galeriste qui représente un artiste dans sa galerie est d'environ 50 % du prix de chaque œuvre vendue. Dans les marchés « alternatifs », comme les encans-bénéfices ou les galeries associatives, la part qui revient à l'artiste est souvent supérieure.

quote-part de l'intermédiaire. À la différence du premier procès, soit celui où le galeriste interagit avec l'artiste, dans la transaction en second marché la négociation de la quote-part de l'intermédiaire est plus fluide : le vendeur détient l'avantage puisqu'il possède l'œuvre. Il peut donc « magasiner » son courtier et exercer une pression à la baisse sur les frais. Il importe de souligner qu'à la différence du vendeur qui fait appel au galeriste en second marché, l'artiste a besoin du galeriste pour faire entrer son œuvre dans le circuit économique et ne bénéficie donc pas du meilleur pouvoir de négociation²⁶.

Venons-nous de faire de l'objet d'art une marchandise *ipso facto*, sans même discuter cette intégration sauvage dans cette catégorie avilissante qui semble, immédiatement, diminuer la « valeur » sociale, absolue, culturelle, de l'œuvre d'art, la subsumer sous sa « valeur » marchande ? Oui, mais non. L'œuvre d'art se présente tantôt comme la « marchandise idéale » – pure valeur d'échange, détachée de l'usage, support des plus folles envolées de la spéculation financière – tantôt comme contre-marchandise, car elle ne répond pas, dans sa production, à la finalité de l'échange marchand, comme nous l'avons vu plus haut.

Or, l'œuvre d'art répond certainement à la finalité de l'échange – culturel, perceptif, sensible. Quel artiste ne souhaite pas voir son œuvre au cœur d'un *échange* avec un certain public ? L'artiste solitaire qui ne produit que pour lui-même ou le grand bien de l'Art est, largement, une fiction qui participe à reproduire le « mythe » de l'artiste génial, autonome de toute forme de contraintes, y compris celle psychologique du désir de partage. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la popularité de cette mythologie dans le grand public n'a d'égal que l'exaspération qu'elle génère chez les artistes eux-mêmes, comme mes observations permettent de l'affirmer.

La fonction de la persistance de ce discours idéologique devient, ainsi, mystérieuse. À qui profite le mythe de l'artiste dépeint comme génie solitaire et complètement désintéressé face à la question monétaire ? Parmi d'autres hypothèses possibles, j'avance celle-ci : ce discours profite à toutes les institutions culturelles, notamment muséales, de plus en plus intégrées dans une économie concurrentielle internationale des manifestations culturelles²⁷, dont ce mythe constitue le fonds de commerce le plus solide pour « vendre » les manifestations artistiques à un public friand de génies et de

²⁶ Sauf s'il est une star ! Les exemples populaires de la démesure du marché spéculatif de l'art citent souvent les mêmes noms : Jeff Koons, Damien Hirst, Anish Kapoor et consorts. Bien sûr, comme dans tout marché, certains joueurs s'amuse des mécanismes de régulation en les poussant dans leurs retranchements. C'est le cas de Damien Hirst qui, de mèche avec son marchand Charles Saatchi, se donne le droit de lancer en premier marché des œuvres à prix exorbitants.

²⁷ Cette économie concerne également la concurrence des villes du monde pour « l'attractivité » : « Une autre évolution spectaculaire est l'instrumentalisation de ces projets de musées dans des projets urbains. Le musée prend ainsi une nouvelle dimension : il devient le moteur d'une opération urbaine, le symbole de la transformation d'une ville et l'assurance de réussite d'un projet de reconversion postindustrielle » (Elsa Vivant, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 47).

stars, tout en légitimant l'évacuation de la rémunération des artistes, réels producteurs de l'art. Dans ces stratagèmes caractéristiques de la vie professionnelle des artistes, on s'appuie sur leur désintéressement prétendu garant de leur authenticité, tout en utilisant l'œuvre comme une ressource inépuisable, renouvelable et gratuite²⁸. L'exploitation du travail artistique repose sur un discours à caractère idéologique qui n'est pas sans rappeler celui sur lequel s'appuie toute exploitation du travail, mais permet d'entrevoir, selon certains, une légitimation particulièrement bien ajustée au capitalisme postindustriel qui peut être répandue dans bien d'autres sphères de la production. J'y reviendrai.

Le problème : si notre artiste de chair et d'os désire reproduire sa vie, il y a de bonnes chances pour qu'il tente de tirer de l'échange dans lequel il lance sa production artistique, une denrée autre, qui lui permettra d'atteindre ce but nécessaire. On ne peut, sur ce point, invoquer l'histoire de l'art, peuplée d'artistes géniaux qui n'ont « jamais rien vendu », sans risquer de condamner l'activité artistique aux marges de la vie sociale. Bien sûr, certains s'y sont volontairement exilés – l'exemple classique de Kafka vient en tête –, mais il semble abusif de présumer que cet arrangement est toujours délibérément choisi. Le « devenir marchandise » de l'œuvre d'art n'est pas d'abord un enjeu philosophique, il est un enjeu pratique. Dans un monde où les échanges se régulent dans le marché et par le biais de la monnaie, cette marchandise d'échange que peut devenir l'œuvre d'art doit s'accoler un prix. Ce prix, de quelle valeur est-il l'expression ? Voilà la question banale qui conduit à discuter le véritable enjeu d'une réflexion sur l'art et la marchandise, celui de la valeur sociale du travail de l'artiste.

Travail

Ainsi, en tant que travail effectivement libre, le travail artistique peut être compris, selon Marx, comme une des seules activités de production inaliénable, c'est-à-dire non aliénée par définition.

²⁸ La meilleure formulation de cette conception se trouve, surprenamment, chez une sociologue de l'art, Nathalie Heinich : « Certes, il est légitime de réclamer la rémunération de son travail lorsque celui-ci entre sur un marché, et se trouve ainsi pris dans le jeu de l'offre et de la demande : en l'occurrence, un éditeur qui ne règle pas les droits d'auteur contractuels se met dans l'illégalité. [...] Quant à exiger, comme le font certains, que l'auteur soit payé autant que les autres maillons de la chaîne du livre (éditeur, imprimeur, diffuseur, distributeur, libraire), c'est méconnaître une condition constitutive du régime vocationnel : l'écrivain écrit même s'il n'est pas payé, alors qu'aucun entrepreneur ou commerçant n'accepterait de travailler gratuitement – régime professionnel oblige. Parce que, justement, la création n'est pas vécue comme un *travail*, mais comme une *vocation*. Et qu'elle engendre des profits qui ne sont pas réductibles, loin de là, à l'argent » (Nathalie Heinich, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *Sociologos*, n° 3, 2008 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/socio-logos/1793>). Ces profits « non réductibles » à l'argent permettent-ils à l'artiste de se nourrir d'autre chose que d'art et d'eau fraîche ?

C'est précisément la résistance intrinsèque de la production artistique à sa subsumption réelle – et parfois même formelle – par le mode de production capitaliste qui explique la suspicion dont elle est l'objet et, *a contrario*, l'importance qu'elle revêt aux yeux de Marx : « ainsi la production capitaliste est hostile à certains secteurs de la production intellectuelle, comme l'art et la poésie par exemple » [*Théories sur la plus-value*, Éditions sociales, 1974, t. I, p. 326]. Non que l'art soit toujours dans son contenu révolutionnaire, mais parce qu'il résiste, en tant qu'activité foncièrement libre, à son annexion par le monde marchand²⁹.

De quelle manière l'activité de l'artiste apparaît-elle donc comme paradigme du travail effectivement libre, non aliéné ? Il y aurait beaucoup à dire ici, concentrons-nous sur trois éléments essentiels : parce que le fruit du travail de l'artiste ne lui est pas structurellement dérobé par le capitaliste durant le processus de production ; parce que la régulation de cette activité elle-même lui appartient ; et finalement parce que cette pratique lui permet le développement autonome de ses capacités, en toute liberté. C'est dans cette mesure que se révèle le caractère « insoumis » du travail artistique au mode de production capitaliste, une faculté de résistance à l'aliénation du travail qu'il sous-tend.

À la lumière d'une connaissance empirique des mondes de l'art, on peut sans trop de difficulté admettre ces éléments. Pourtant, le travail artistique ne se réalise pas hors de la structure économique de la société dans laquelle il prend place.

The human consciousness which art exhibits is always everywhere conditioned by material relations. It is thoroughly embedded and social, even in its apparent indivisibility and uniqueness, which are, as we have seen, determined by a particular history of social and aesthetic forms. It is simply that the material relations that define art's production differ in important ways from those that tie the laborer to the capitalist so characteristically. This difference, and not any special qualities of the artist, is what makes art practice a foil to the alienating abstractions of labor for a wage³⁰.

Son « autonomie » doit donc raisonnablement être considérée comme relative. Je donnerai trois exemples, tirés de la réalité sociologique des pratiques artistiques contemporaines, qui tempèrent cette idéalisation de la pratique artistique comme paradigme du travail effectivement libre.

²⁹ Isabelle Garo, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ Sarah Brouillette, « On art and “real subsumption” », *Mediations*, vol. 29, n° 2, 2016, p. 173.

D’abord, l’artiste passe généralement par une formation³¹ qui, comme le nom l’indique, « formate » jusqu’à un certain point ses aspirations quant au développement de ses compétences : le choix de ses techniques, thématiques, lexiques, discours, références, etc. ne procède pas du néant. Comme production artisanale et intellectuelle, l’art s’inscrit en rapport à une tradition pratique. Les conséquences de cette situation se répercutent évidemment dans les dynamiques d’échange – marchand et non marchand – auxquelles participent et l’œuvre et l’artiste lui-même.

Deuxièmement, le travail artistique ne mobilise pas que la liberté de l’artiste, auquel cas l’art resterait une idée : comme toute production matérielle, la création artistique s’effectue dans un réseau de contraintes pratiques. L’artiste négocie avec la matérialité et l’accès aux ressources. Au minimum, il utilisera l’espace et le temps nécessaire pour produire ; espace chèrement loué, temps rendu indisponible pour une autre activité rémunératrice. Surtout, le plus souvent, il produira avec un certain nombre de matériaux qui ne lui viennent pas en main miraculeusement. Ainsi, la pratique artistique s’arrime au marché bien avant que l’œuvre n’atteigne celui-ci : il faudra acheter des matériaux et des outils, parfois s’adjoindre les services d’autrui, et, si l’on souhaite voir l’œuvre diffusée, consacrer des ressources à la documentation de celle-ci et à sa promotion. La référence évidente est ici l’artiste en arts visuels, mais les artistes de la danse et les littéraires confrontent des contraintes analogues si l’on s’attarde à l’ensemble de leur activité de création.

Que le travail artistique lui-même se réalise relativement à l’abri de l’aliénation, au moment où il se constitue comme activité de création et de conception, ne dispense pas l’analyste d’observer les conditions matérielles de ce moment. Parmi ces triviales activités « para-artistiques », on compte les visites à la quincaillerie ou chez le luthier, les opérations comptables qui conduisent au choix de tel magasin plutôt qu’un autre en fonction du rapport qualité-prix, le repli résigné sur le matériau ou le local de pratique bon marché qui permettra, peut-être, de moins s’endetter pour produire l’œuvre, etc. Ces choix ont des conséquences sur le produit du travail et ses conditions concrètes, dont les dimensions importantes que sont la santé et la sécurité au travail. L’artiste vit aussi dans le monde économique capitaliste : son œuvre lui *coûte* quelque chose à produire, et cette dépense s’effectue dans le même système économique que tous les producteurs. La particularité de cet investissement, d’un point de vue comptable,

³¹ Parmi les artistes professionnels considérés comme tels par la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d’art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (1988), plus de la moitié ont fait des études universitaires en arts. « En 2010, la majorité des artistes (70 %) sont titulaires d’un diplôme collégial ou universitaire en arts visuels. La moitié des artistes (55 %) ont au moins un baccalauréat en arts visuels, parmi lesquels certains ont aussi une maîtrise ou un doctorat en arts visuels (ces diplômés des cycles supérieurs représentent 22 % de la population des artistes) [...]. Les artistes qui ont seulement un diplôme collégial ou un certificat universitaire en arts visuels sont assez peu nombreux (15 %) » (Christine Routhier, *Les artistes en arts visuels – Portrait statistique des conditions de pratique au Québec*, 2010, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2013, p. 53).

demeure son caractère incertain : l'échange de l'œuvre, par sa vente ou sa diffusion, rapporte *potentiellement* l'équivalent de sa dépense³².

La grande majorité des artistes fonctionnent donc dans une double économie : leur pratique créatrice, si peu aliénée soit-elle en elle-même, s'avère consommatrice de ressources, caractérisée par l'incertitude économique quant à son succès ou à sa capacité à générer son autofinancement. Elle doit le plus souvent s'appuyer sur une autre activité productive qui, elle, prend la plupart du temps la forme du travail salarié³³. La sociologie du travail artistique s'est penchée abondamment sur les ressorts éthiques et les conséquences multiples de cette réalité des métiers de la création que l'on peut circonscrire autour des notions de pluriactivité ou d'emploi-abri³⁴. Ainsi, si le moment du travail *artistique* est sans aliénation, c'est le plus souvent au prix d'une autre aliénation du travail. Pourquoi cela est-il important, en quoi cela change-t-il la question du travail artistique ? Parce que la même personne est ici en jeu, et que la question de l'aliénation du travail ne se pose pas en termes de minutes par jour, mais bien de mode de production. Dans le capitalisme tel que nous le vivons, il semble que la possibilité du travail artistique dépende, le plus souvent, de son adjonction à un travail salarié, de manière *structurelle*. Cela ne change pas la situation de l'activité artistique à l'égard de l'aliénation du travail dans le mode de production capitaliste, mais elle oblige à nuancer la considération selon laquelle elle serait à *l'abri* de toute aliénation.

L'art et le travail abstrait

Ces réflexions génèrent une autre difficulté si l'on continue à penser l'art avec Marx. À moins de rejeter la pratique artistique dans le domaine des activités marginales, de loisir ou de plaisance en niant son « usage » social et culturel, il faut considérer que si la pratique artistique (ou du moins son praticien) s'inscrit dans l'économie, et qu'elle

³² « L'incertitude quant au résultat d'un travail créateur pousse à demander de qui dépend la réussite de l'activité. La réponse est toujours énoncée en quatre points : la réussite dépend de l'artiste lui-même ; elle dépend de l'environnement de son activité et des conditions (matérielles, juridiques, politiques) dans lesquelles son travail est entrepris ; elle dépend de la qualité du travail de l'équipe qui s'affaire dans le projet échafaudé pour créer une œuvre ou un spectacle ; elle dépend de l'évaluation de ceux, pairs, professionnels, consommateurs profanes, qui reçoivent l'œuvre achevée » (Pierre-Michel Menger, *Être artiste : œuvrer dans l'incertitude*, Marseille, Al Dante +AKA, 2012, p. 41).

³³ Au Québec, seulement 26 % des artistes déclarent que leur source principale de revenu est la pratique artistique. Les dernières statistiques officielles disponibles sur les revenus de ce corps de métier révèlent ces faits : « Lorsqu'on répartit la population des artistes, selon leur revenu personnel, entre quatre tranches de revenu, on obtient les données suivantes : le quart des artistes (26 %) a gagné un revenu inférieur à 15 000 \$ en 2010, 31 %, un revenu de 15 000 \$ à 29 999 \$, 30 %, un revenu de 30 000 \$ à 59 999 \$ et 13 %, un revenu de 60 000 \$ et plus » (Christine Routhier, *op. cit.*, p. 32 et 34). Ces chiffres incluent tous les revenus, tirés de la pratique artistique ou d'une autre activité rémunératrice, notamment l'enseignement.

³⁴ Pour des études empiriques plus approfondies, voir mes propres travaux, mais également ceux de Pierre-Michel Menger sur les intermittents du spectacle ou ceux de Marc Perrenoud sur les musiciens.

a donc un coût économique, elle peut à juste titre ambitionner être source d'un revenu, par exemple sous la forme de la vente d'une œuvre artistique produite de façon artisanale. La question de la valeur d'usage de l'œuvre d'art a été plus haut discutée et il semble que l'on puisse établir que sa production répond effectivement à des besoins sociaux existants – besoins de l'esprit que, suivant Marx, nous n'avons pas à traiter différemment de ceux de l'« estomac³⁵ ». Cette valeur d'usage de l'objet d'art dépend entièrement de la particularité du travail personnel qui l'a mené à être, de son statut d'objet unique, non reproductible³⁶. La particularité de l'œuvre d'art, c'est qu'au moment où elle devient marchandise (en premier marché, dans l'exemple des arts visuels), sa valeur d'échange est également fondée sur ce travail concret. En cela, il semble impossible de considérer que la valeur de l'œuvre d'art s'établit fondamentalement sur la base du travail socialement nécessaire dont elle est le produit.

En réalité, la marchandise qu'est l'œuvre d'art se tient dans une certaine discordance à l'égard de la catégorie du travail abstrait telle qu'élaborée par Marx. L'« activité cardinale³⁷ » de l'artiste, comme tout travail réel, est toujours du travail concret. Mais dans le cas de la marchandise que produit l'artiste, c'est précisément cette concrétude, le caractère éminemment particulier du geste de cet artiste-là (individuel ou collectif) qui fonde la valeur de l'œuvre, d'usage *et* d'échange.

Si l'on cherche à repérer la formation de la valeur d'échange des œuvres d'art, on parvient à de multiples avenues. L'objet d'art circule, comme on l'a vu, dans des marchés complexes. L'échange monétarisé s'effectue sur ces marchés par plusieurs vecteurs : achats d'œuvres, mais aussi entrées de musées ou lors d'événements du monde de l'art (notamment les foires, symposiums et biennales), sans rien dire des arts vivants³⁸. Le marché dans lequel s'échangent des œuvres d'art contre de l'argent, se

³⁵ Karl Marx, *Le Capital*, livre 1, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ On peut être tenté de croire que les critères d'originalité ou de virtuosité, auxquels on pense immédiatement ici, arrivent dans l'histoire avec l'art moderne. Or, bien que les critères de jugement sur l'art s'avèrent historiquement constitués et donc mouvants, tout comme les critères de scientificité ou de moralité des comportements, l'histoire de l'art, mais surtout l'histoire de l'« artiste » montre que la célébration de ces critères spécifiques remonte bien au-delà des impressionnistes. Le processus « d'héroïsation » de l'artiste, déjà démarré dans l'Antiquité (autour d'un personnage comme Phidias, par exemple), s'accroît et se cristallise pendant la Renaissance, sous l'influence d'écrits tels que *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari (1568). Sur cette passionnante histoire du statut social et symbolique de l'artiste, il faut lire le classique de Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010 (1934), et Paul Barolsky, *A brief history of the artist from God to Picasso*, The Pennsylvania State University, 2010. Voir aussi l'ouvrage du philosophe Dominique Château *Qu'est-ce qu'un artiste ?* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008), dont les catégories de « presque artiste », « plein artiste » et « post-artiste » sont des plus éclairantes.

³⁷ Je reprends l'expression de Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

³⁸ En effet, le film et la musique enregistrée (distribuée en disque, mais surtout aujourd'hui par le biais des plateformes numériques) diffèrent complètement dans l'articulation entre leur unicité d'œuvre d'art et leur mode de diffusion caractérisé par la multiplicité, voire par son caractère massif (de masse). La forme de la distribution du cinéma et de la musique exigerait donc une étude de la valeur d'échange différente.

caractérisé par l'importance qu'y prend la spéculation, notamment reliée aux dynamiques de réputation et de prestige. Dans d'autres contextes, les œuvres ou le travail artistique lui-même servent parfois de « monnaie » dans une forme d'échange simple : dans les mondes de l'art, il n'est pas rare que les échanges entre pairs se réalisent sans la médiation de l'argent. Les services rendus, les collaborations et les échanges d'œuvres s'évaluent de gré à gré quant à leur équivalence. Ainsi, la valeur d'échange des œuvres d'art dépend du contexte de l'échange, du marché sur lequel elles transigent, des échangistes en présence et de leur pouvoir de négociation. Rien de bien différent des autres marchandises, si ce n'est de ce détail : la variation des prix, expression concrète de cette valeur d'échange, n'est socialement rattachée en rien, ou alors par hasard, à la valeur des moyens de production ou du travail humain impliqué.

Ainsi, il ne semble que rien ne permette de fonder, y compris dans le marché, la valeur de l'objet d'art sur la mesure du travail abstrait. C'est la raison pour laquelle les économistes, déjà chez Ricardo, font des objets non reproductibles des exceptions à rejeter de la loi de la valeur³⁹. Cela est probablement une bonne chose pour éviter d'ébranler la théorie en question, mais cela ne nous aide pas à expliquer la valeur – et la fixation du prix – de ces objets une fois qu'ils sont sur le marché. C'est pour traiter de ces choses qui ont « un prix, sans avoir une valeur » que Marx a recours à la notion de forme-prix imaginaire⁴⁰.

³⁹ « Par ailleurs, la quantité de travail abstrait cristallisé dans l'œuvre n'est pas ce qui définit sa valeur, Ricardo ayant déjà noté cette spécificité des biens "non reproductibles", échappant ainsi à la loi de la valeur sans échapper pour autant au marché » (Isabelle Garo, *op. cit.*, p. 32, et qui réfère à David Ricardo, *Principes de l'économie politique et de l'impôt*, Paris, Flammarion, 1999, p. 52).

⁴⁰ Il est primordial de reconnaître d'abord que tout prix est en réalité « imaginaire », en ce sens qu'il est *représentation* : ce statut permet la discordance entre la « forme tangible » et le prix d'une chose sur le marché de l'échange, de même que sa variabilité. Les marchandises ne viennent pas au monde avec leur étiquette : « Le prix, ou forme-monnaie des marchandises, est, comme leur forme-valeur en général, une forme qui diffère de leurs formes corporelles tangibles, une forme qui n'est donc qu'idéelle ou imaginée » (Karl Marx, *Le Capital*, livre 1, *op. cit.*, p. 108).

Quant aux propos prudents de Marx sur la forme-prix imaginaire, ils semblent peu ajustés à l'étude de toute activité de *production*, en un sens qui dépasse le « sens économique » évoqué dans l'extrait des *Grundrisse* en ce qui concerne le pianiste, et qui inclut donc les œuvres d'art. Par ailleurs, voici l'intégralité de l'unique passage dans lequel Marx traite vraiment de la forme-prix imaginaire dans le livre 1 du *Capital* : « La forme-prix cependant ne permet pas seulement la possibilité d'une incongruence quantitative entre la grandeur de la valeur et le prix, c'est-à-dire entre la grandeur de la valeur et son expression monétaire, elle peut aussi héberger une contradiction qualitative telle que le prix cesse tout simplement d'être expression de valeur, bien que la monnaie ne soit que la forme-valeur des marchandises. Certaines choses qui ne sont pas à proprement parler des marchandises, la conscience, l'honneur, etc., par exemple peuvent être cédées pour de l'argent par leurs possesseurs et acquérir ainsi par leurs prix la forme-marchandise. Une chose peut donc formellement avoir un prix, sans avoir une valeur. Dans ce cas, l'expression de prix est imaginaire, comme certaines grandeurs mathématiques. D'un autre côté, la forme-prix imaginaire, comme, par exemple, le prix de la terre non-cultivée qui n'a pas de valeur *car aucun travail humain n'y est objectivé*, peut aussi cacher un véritable rapport de valeur ou une relation dérivée de ce rapport de valeur » (*ibid.*, p. 116 ; c'est moi qui souligne). Pour faire court – car on pourrait également faire très long – il me semble à la lumière de cet extrait que la forme-prix imaginaire doit être

Or, si cette notion semble séduisante pour élucider la fixation de la valeur (d'échange) de la marchandise art, elle n'explique pas tout : pour que la notion de forme-prix imaginaire devienne une catégorie de pensée pertinente dans une discussion sur l'art, il semble qu'il faille considérer l'œuvre d'art à un stade très spécifique de son existence, soit au moment où elle est devenue un objet analogue au lopin de terre ou à l'honneur une fois intégrée à la relation marchande, soit une ressource morale ou patrimoniale. À ce stade, il peut être possible d'écarter le travail humain contenu dans l'œuvre et de considérer que ce travail n'a plus aucune importance dans la fixation du prix qui se ferait alors à l'aune seule de la « valeur sociale ». Dans ce type d'analyse classique de l'économie de l'art, on peut parvenir à comprendre les mouvements du marché de l'art, certaines de ses dynamiques et rationalités⁴¹, mais l'œuvre d'art agit ici comme l'équivalent de tout objet circulant sur ce même type de marché : artefact archéologique, objet de collection, relique du *star-system* ou antiquité. En réalité, cette piste permet de dire très peu de choses de la spécificité de l'œuvre d'art dans le monde des marchandises, particulièrement du travail dont elle est le produit et de l'articulation entre les deux au moment de l'échange.

À quelle condition serait-il juste de penser l'œuvre d'art comme une chose dans laquelle « aucun travail humain n'est cristallisé » ? En sociologie du travail artistique, poser la question c'est y répondre : à aucun moment. Même s'il existe une controverse sur l'auteur véritable de telle ou telle œuvre, même si l'auteur est inconnu, anonyme, mort depuis quatre siècles, ou complètement insignifiant, cet auteur a, par son travail humain, fait en sorte qu'il y ait quelque chose plutôt que rien : une œuvre, un objet d'art, une performance. En réalité, il s'agit d'une question éthique bien plus que d'une question esthétique ou économique : quel est le rôle de l'artiste dans la production de l'art ? Il semble que l'on doive éviter de considérer l'Art comme une vapeur circulant au-dessus de la culture et qui s'incarne sur Terre, de temps en temps, en s'emparant de la force de travail d'un être humain génialement sensible et accessoirement devenu, pour l'occasion, ce qu'on appelle un artiste. Cela reviendrait à projeter ce dernier dans une autre sorte d'aliénation à l'égard de sa création : elle lui viendrait « d'ailleurs », lui serait nommément *étrangère*. Ce raisonnement, encore largement répandu, s'ef-

comprise comme celle qui intervient au moment de l'intégration sur le marché de choses qui ne sont pas, avant cette intégration, constituées comme marchandises, *car* elles ne contiennent pas de travail humain cristallisé. Marx donne, pertinemment, l'exemple d'une ressource naturelle directement appropriée par celui qui y appose un prix (imaginaire, effectivement, en l'occurrence) qui cache, néanmoins, des « rapports de valeur réels ».

⁴¹ Sur ces dynamiques que l'espace de cet article ne permet pas de détailler, voir Dominique Sagot-Duvaurox et Nathalie Moureau, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2006 ; Françoise Benhamou, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « Opening the black box of the white cube : A survey of French contemporary art galleries at the turn of the millennium », *Poetics*, vol. 30, n°4, 2002, p. 263-280, et l'enquête de type journalistique de Sarah Thornton, révélatrice des logiques d'action et des régimes de justification que mobilisent les acteurs de ce monde social particulier, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris, Autrement, 2009 ; cet ouvrage s'attarde aux « vedettes mondiales » du marché international de l'art de pointe.

fondre si l'on établit d'abord que, quoi qu'il en soit de l'idée de l'Art avec un grand *A*, il existe toujours sous une forme sensible, en tant que résultat d'une action consciente, volontaire et concrète. Dans le contexte d'une réflexion à partir de la pensée de Karl Marx, il apparaît cohérent de s'en tenir à cette option qui ne fait pas de l'art une pratique échappant au processus de la vie.

Les considérations présentées plus haut sur les conditions matérielles et triviales de la création artistique ne permettent pas de séparer de l'œuvre d'art le travail humain contenu en elle à travers ses matériaux, outils, compétences et moyens de production divers, qui peuvent inclure instruments de musique, locations d'espaces de répétition, chaussures spécialisées et équipements divers. Malgré l'irréductibilité fondamentale du geste artistique à du travail abstrait, une partie de la valeur de l'objet d'art, au sens marxien, peut se rapporter sans aucun doute à du « travail socialement nécessaire » : la révolution picturale que constitua l'invention de la peinture en tube n'est compréhensible qu'en regard de cette dimension « technologique » de la pratique de l'art. De même, on peut imaginer l'économie de temps de travail de création qui découle de l'informatisation des procédures de mixage (pour la musique) ou de montage (pour le film) – quelques exemples parmi les innombrables que l'on pourrait convoquer. Il semble donc impossible de soutenir que l'œuvre d'art, au moment de son entrée dans le marché (et non au moment où elle y circule déjà en tant qu'artefact de luxe et objet de spéculation), ne peut être classée dans la catégorie des objets qui n'ont qu'un prix et non pas une valeur. Mais que faire de cette difficulté ?

La « formule » du travail artistique

Matériaux + moyens de production + force de travail + expression de la valeur particulière spéculative reliée aux objets rares (uniques, *priceless*), telle pourrait se formuler le calcul idéal conduisant à l'établissement de la valeur marchande d'une œuvre d'art. Or, tel n'est pas le cas dans les faits. Comme discuté plus haut, le dernier terme de la formule est généralement établi selon les « normes du marché » en vigueur, voire arbitrairement⁴². Ce quatrième terme de l'équation ne pose pas trop de problèmes : il choque le public quand il est excessif, il déprime l'artiste ou le marchand d'art quand il est trop bas, signe d'une piètre reconnaissance sociale (du talent, de l'importance historique de l'œuvre, du pouvoir de subvertir les normes ou de choquer, de la popularité : autant de manières de nommer « la demande » dans le domaine des affaires culturelles).

⁴² En effet, le « prix du marché » est peut-être une fiction, mais agit comme une norme assez rigide pour qui cherche à acheter ou à vendre. De même, quiconque a déjà assisté à un encan peut constater à quel point tout l'arbitraire des « prix imaginaires » s'appuie pourtant sur un corps de conventions qu'il est difficile de transgresser.

Ce qui pose problème socialement, c'est le troisième terme : comment tenir compte du travail de l'artiste, comment considérer qu'il peut ou doit entrer dans le prix de l'œuvre, et d'après quel calcul ? Dans la production artistique, le temps de réalisation ne coïncide pas avec le temps de conception, la temporalité de la création impliquant tout un « travail invisible » fait d'étude, d'entraînement et d'esquisses⁴³. À celui qui lui demandait combien de temps il avait pris pour réaliser un tel dessin, Picasso aurait répondu « toute une vie », ce qui manquait certes de modestie, mais pas de finesse. L'expérience subjective d'une majorité d'artistes à l'égard de leur pratique se discute sous le thème du « travail sans fin ». Dans les arts du spectacle, l'usage est établi selon lequel les artistes (actrices et acteurs, musiciennes et musiciens, danseuses et danseurs) sont rémunérés au contrat ou selon le nombre de représentations. Encore aujourd'hui, ce salaire « inclut » les heures de préparation (à apprendre son texte en préparant le repas), de répétition (à des heures élastiques) et d'entraînement (à conserver les aptitudes physiques et mentales nécessaires à l'exercice du métier).

En ce sens, la production artistique s'exprime mieux dans le modèle de la formule A-M-A (argent-marchandise-argent), étant donné que l'artiste *investit* généralement un véritable capital avant de produire une œuvre qui lui rapportera (peut-être) un revenu⁴⁴. Mais cette expression schématique laisse encore dans l'ombre la complexité de chacune des opérations, « achat » et « vente », ou plutôt production et rétribution, et leurs incertaines issues. Par exemple, toute subvention ou exposition nécessite, pour son obtention, l'envoi préalable d'un dossier constitué, entre autres, d'images d'œuvres existantes, dossier dont la production elle-même demande un certain travail, certes, mais aussi certains moyens de production (de documentation) fort spécialisés. On doit ajouter immédiatement que la véritable formule du capital A-M-A' est rarement celle qui caractérise objectivement la situation de l'artiste : si celui-ci parvient à « valoriser » son investissement en temps de travail, il est déjà fort « chanceux » statistiquement parlant ! Cette situation est aussi celle de la plupart des artisans des métiers d'art, et possiblement de plusieurs petits entrepreneurs dont la rationalité ou la motivation dans le travail n'est pas essentiellement corrélée à un désir de profit. C'est pourquoi il n'est pas toujours problématique que l'œuvre d'art soit effectivement une marchandise, particulièrement lorsque l'artiste parvient, à son grand bonheur, à échanger le produit de son travail *artistique* – et qu'il n'a donc pas besoin de réserver

⁴³ Sur ce point, on peut d'ailleurs noter la proximité de l'art et de l'activité intellectuelle, scientifique ou littéraire.

⁴⁴ L'instrument d'un violoniste professionnel s'acquiert au prix *minimum* de 10 000 \$, sans compter les frais de lutherie réguliers, un chiffre qui permet de prendre la mesure de ce que peut signifier l'investissement dans l'entretien d'une pratique artistique professionnelle (information factuelle recueillie dans le cadre des entretiens du projet *Besoins en transition de carrière* et confirmée en janvier 2020 auprès d'un luthier montréalais réputé).

cette activité pour les marges de sa vie, celles qu'il parvient à dégager du travail salarié, pourvoyeur de monnaie⁴⁵.

Faut-il en conclure que ces activités constituent des « survivances » d'un autre mode de production dans le mode de production capitaliste ? Ce que soutient cet article à partir du cas du travail artistique suggère plutôt que le capitalisme contemporain s'appuie structurellement sur ces formes « non aliénées » de production en les constituant, avec l'aide d'un discours social particulièrement bien ancré dans l'histoire des idées, comme preuve du « reste », de la vitalité des pratiques « authentiques », de la « créativité », aujourd'hui rendue possible par « l'esprit d'entreprise ». En parallèle de ce discours autour de l'art, il semble que le « nouvel esprit du capitalisme » ait achevé sa récupération de la « critique artiste » en diffusant dans l'ensemble du monde du travail la même idéologie : une nouvelle mobilisation du *Beruf* (vocation/devoir), comme légitimation de la ponction du surtravail. Dans les sociétés où la loi interdit l'exploitation brutale du travailleur, l'extension de son engagement au travail passe par d'autres canaux, dont la mobilisation de sa créativité et de l'entièreté de sa personne. L'artiste sert alors de modèle, de figure paradigmatique – et de légitimation –, car son engagement particulier, associé à la liberté et à la créativité, devient ainsi le cache-sexe de l'aliénation⁴⁶.

Vocation et exploitation

Toute l'importance de la reconnaissance du travail artistique en tant qu'activité intégrée, comprise dans les rouages de l'économie capitaliste, devient ainsi évidente : on ne peut occulter les conditions concrètes de la pratique artistique sans, du même coup, cacher l'exploitation réelle qui se terre sous la « vocation » et se légitime par

⁴⁵ Une nuance s'impose ici. Certains artistes choisissent aussi de produire en vue d'une issue commerciale certaine, de temps en temps, ou la plupart du temps : les « chromos » de la rue du Trésor du Vieux-Québec, les contrats de photos de mariage, la publicité pour les acteurs et autres « objets artistiques de masse », constituent une production bien particulière. Bien qu'elle mobilise les compétences artistiques (comme le ferait, par exemple, l'enseignement de l'art), elle est généralement consciemment disjointe d'un processus de création plus « authentique », pour reprendre l'expression consacrée. Dans ce cas, on peut sociologiquement considérer ces activités équivalentes à un emploi-abri à caractère artistique. Néanmoins, la majorité des œuvres d'art visuel vendues au Québec répondent à la catégorie sociologique de l'art « commercial » (ou aux catégories esthétiques d'art touristique, décoratif, populaire, etc.). Les producteurs de ces œuvres, si celles-ci constituent leur principale ou unique production, voient d'ailleurs leur statut d'artiste contesté dans le monde de l'art, de même qu'en vertu de la Loi sur le statut de l'artiste professionnel, bien que leurs discours sur leur propre identité d'artiste soient abondants et puisent généralement leurs référents dans un romantisme *mainstream*.

⁴⁶ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Lire aussi l'essai de Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002. Pour une discussion sur la thématique de la créativité dans ces discours de légitimation de l'exploitation du travail, voir Pascale Bédard, « Le modèle de l'artiste dans le discours managérial : idées reçues et conséquences », *Les enjeux de l'information et de la communication*, n° 16/3B, 2015, p. 81-93.

elle, et non seulement chez les artistes. Cela importe, évidemment, pour ceux-ci en tant qu'individus souvent aux prises avec une situation de précarité et une pauvreté socialement normalisée ; cela importe également pour la culture en tant que telle qui, dans la situation actuelle, se reproduit grâce au tabou qui pèse sur les conditions matérielles de ceux qui la produisent objectivement au prix de leur exclusion économique ; mais cela importe également pour tous les autres métiers où la vocation constitue l'appui symbolique sur lequel se réalise l'exploitation réelle : infirmières, enseignantes, métiers du *care*, etc.

Les intellectuelles féministes ont depuis longtemps travaillé cette question autour de l'enjeu du *travail domestique* : sous prétexte que le « travail » familial et ménager n'en est (évidemment) pas un, on a su rejeter hors du cycle de la production une grande part de l'activité des femmes. Or, sur cette activité-productive-qui-n'est-pas-un-travail *s'appuie* l'ensemble du cycle de la production⁴⁷. L'impensé ici dénoncé est le suivant : la sphère de la production n'est pas indépendante de celle de la reproduction. Si l'on peut réfuter l'appartenance de ces activités à la catégorie du travail aliéné, exploité, producteur de survalueur, ou discuter des formes de travail effectivement libre et non-aliéné, il n'en reste pas moins que tous ces êtres humains mangent et utilisent pour ce faire, du moins dans notre système économique actuel, une monnaie tirée du marché de la production capitaliste. Par quel miracle la mère au foyer, ou l'artiste, peuvent-ils se nourrir s'ils ne « font » pas d'argent ? Du côté de la première, par la dépendance au « faiseur d'argent » auquel elle est associée ; de l'autre, par l'emploi-abri ou un autre système de dépendance.

La situation du « travail » non rémunéré de la femme domestiquée d'avant la révolution féministe – toujours concret, jamais réductible au travail abstrait et pourtant combien socialement nécessaire – a une histoire, qui n'est pas sans rapport avec la réflexion ici présentée sur le travail artistique⁴⁸. En réalité, de nombreux parallèles

⁴⁷ Sur cette thématique : Christine Delphy, *Pour une théorie générale de l'exploitation : l'extorsion du travail non libre*, Paris, Syllepse, 2015. L'autrice y appelle à une refonte de la théorie marxienne, et surtout marxiste, de l'exploitation qui remet en question la définition économiste de la production-comme-production-de-capital évoquée plus haut.

⁴⁸ Plusieurs travaux récents, et moins récents, expliquent ce passage en termes d'expropriation : la force de travail des femmes n'était pas, avant l'avènement du capitalisme, réservée à la sphère reproductive. « C'est dans le domaine législatif que l'on peut principalement observer à cette période une érosion continue des droits des femmes. Un des principaux droits que perdirent les femmes fut le droit de conduire des activités économiques par elles-mêmes, comme *feme soles* » (Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Paris et Marseille, Entremonde et Senonevero, 2014, p. 179). En effet, un certain nombre de denrées essentielles étaient antérieurement produites par les femmes, dont notamment la bière. Leur assignation à un nouveau rôle domestique dans lequel elles devenaient objectivement « l'adjointe » (pour faire un euphémisme) légale, économique et sociale de leur mari, est visible dans le *recul* relativement récent de leur situation économique et juridique et, dans l'ordre symbolique de la *disparition* institutionnellement organisée, du moins en français, des mots référents aux professions lorsqu'exercées par des femmes : docte^{ress}e, philosophe^{ss}e, autrice, etc.

peuvent être tracés entre l'histoire du travail des femmes dans le capitalisme et celle du travail artistique. Tout comme les femmes ont subi leur exclusion de la sphère économique de la vie sociale en se voyant confiner à la sphère de la reproduction – contre celle de la production – il serait sans doute possible d'interpréter l'« expropriation » du travail artistique d'une manière analogue.

Le rejet du travail artistique dans le domaine de la création vocationnelle, pour ne conserver que l'œuvre elle-même dans la circulation marchande productrice de valeur, a fait en quelque sorte de l'artiste un être dont la dépense de force de travail se fait gratuitement, parce que le fruit de celle-ci ne peut être considéré comme une marchandise pour des raisons éthiques évidentes, mais dont le travail est ainsi et *par cela* privé de reconnaissance dans le champ économique. Pour les femmes confinées, dans la foulée du développement du capitalisme agraire, à la sphère de la reproduction, cela a signifié la fin d'un système d'interdépendance où elles jouaient un rôle économique réellement pertinent et reconnu au sein de la division du travail social, et le basculement dans la dépendance à l'égard du mari. Pour les artistes, confinés par le triomphe de la philosophie spéculative de l'art à leur statut éthéré de *génies*, dont les besoins matériels se manifestent dès lors comme une nuisance à ce statut, cela a signifié l'entrée dans un « régime vocationnel » transformant radicalement leur rapport à la participation économique, et la légitimité de celle-ci, désormais toujours suspecte.

Sérieux et sincère, l'artiste authentique doit être également désintéressé. Entièrement dévoué à l'intérêt de l'art, il ne peut accepter d'avantages matériels (argent) ou immatériels (honneurs) que comme une conséquence méritée de son travail ou de son talent, mais surtout pas à titre de motivation première de son activité : c'est là une définition constitutive des activités de création, dont les effets sont innombrables sur l'identité d'artiste ou d'auteur⁴⁹.

En effet, au moment où explose le capitalisme industriel, les artistes se positionnent éthiquement contre ce nouveau monde de la marchandise, non seulement en s'appuyant sur la philosophie romantique et la théorie spéculative de l'art, mais aussi dans une réaction intellectuelle virulente à l'égard du développement du philistinisme cultivé de la nouvelle société bourgeoise, comme l'explique bien Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, mais aussi d'une autre manière Pierre Bourdieu, notamment

Voir Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin : petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, iXe, 2014.

⁴⁹ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 132. L'expression « régime vocationnel » provient de la sociologue de l'art Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005. S'il est utile pour identifier quelque chose comme des idéaux-types historiques de la pratique artistique, le modèle analytique de N. Heinich – jusqu'au *Paradigme de l'art contemporain* – me semble regorger de problèmes divers. Je partage, à ce sujet, les réserves méthodologiques d'Anthony Glinoe, « Ce que la littérature fait à la sociologie de l'art. Remarques à propos de *L'Élite artiste* de Nathalie Heinich », *COnTEXTES*, 2006 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/174#toc>.

dans *Les règles de l'art*⁵⁰. Tentant ainsi de sauver le *fruit de leur travail*, l'œuvre d'art, des déterminismes de cette nouvelle économie de consommation, ils ne purent éviter que soit retiré, dans le même mouvement, *ce travail lui-même* de la sphère économique. C'est dans cette perspective qu'il semble le plus instructif, dans le cadre d'une réflexion sur l'art et la marchandise, de comprendre ce que signifie la tentation de l'artiste moderne à associer pauvreté économique et authenticité créatrice : si le bourgeois aime l'œuvre, c'est que le travail n'est pas assez librement authentique⁵¹. Alors que la valeur culturelle positive de l'œuvre est corrélée avec la non-marchandisation du travail artistique, la survie économique de l'artiste dans le monde capitaliste devient un mystère qu'il doit résoudre au quotidien, aux prises avec une éthique de la création qui nuit à la possible reconnaissance de la valeur économique de sa dépense de force de travail⁵². On pourrait aller jusqu'à se demander si le rejet du travail artistique hors de la logique économique – et donc hors de la société économique – correspond historiquement à l'appropriation généralisée du *travail productif* par la sphère de la production marchande.

Revenons à l'époque actuelle. Deux questions se posent ici : qu'en est-il, dans cette perspective, du marché de l'art ? Peut-on vraiment considérer que le travail artistique est maintenu, comme suggéré dans les paragraphes qui précèdent, hors de la sphère de l'économie marchande alors même que des œuvres d'art (du moins certaines d'entre elles) circulent sur un marché très lucratif, spéculatif à l'extrême, qui s'avère même lié de fort près au système financier, à tel point que l'on peut le décrire comme un vecteur efficace d'accumulation capitaliste, à l'instar des paradis fiscaux ? J'ai montré l'insuffisance de la réflexion qui voudrait comprendre les rapports entre art et marchandise à la seule lumière du marché de l'art. Cette insuffisance se révèle si l'on admet comme trompeuse la tendance à oublier la structure double de ces marchés, premier et second, qui fonctionnent en réalité comme deux marchés formellement distincts si l'on s'en tient à l'examen de leurs dynamiques économiques, qui ont des conséquences contrastées sur les producteurs-artistes eux-mêmes. L'insistance sur l'objet d'art et sa circulation, sur laquelle s'appuie cette confusion, continue de démontrer le peu d'attention dont fait l'objet, dans l'étude de l'économie de l'art, la valeur du travail

⁵⁰ Hannah Arendt, *op. cit.* ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1988.

⁵¹ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126 ; voir aussi *Les règles de l'art, op. cit.*

⁵² Beaucoup de travaux sur la bohème artistique mettent en évidence cette contradiction, dont Anthony Glinoe, *La bohème : une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018. Par ailleurs, notons que pour Bourdieu, la reconnaissance dans le « champ de production restreinte » (s'adressant aux pairs et tirant sa légitimité culturelle de leur assentiment spécifique) doit se comprendre comme opposée à la reconnaissance dans le « champ de grande production ».

artistique lui-même. Dans les conditions du marché de l'art, le travail du commis de galerie d'art est plus « productif » de capital que celui de l'artiste⁵³.

Autre question : qu'en est-il de l'*ethos* artiste contemporain dans cette dimension du rapport à la pratique ? Les enquêtes actuelles qui s'intéressent aux artistes et à leur compréhension endogène de leur pratique en termes sociologiques tendent à mettre en lumière une situation paradoxale⁵⁴. Les artistes d'aujourd'hui demeurent largement tributaires de la vision de l'art qui fait de leur activité une production *essentiellement* vocationnelle. Ce fait rend éthiquement difficile la prise en considération des dimensions économiques – et plus largement sociologiques d'ailleurs – de leur pratique. Cette tension explique la réception pour le moins ambivalente des différentes explications sociologiques des dynamiques du monde de l'art, à l'intérieur de ce monde, que ce soit celle de Howard S. Becker en termes de coopération et de conventions, ou celle de Pierre Bourdieu en termes de champs, pour ne nommer que les plus connues. La méfiance des communautés artistiques à l'égard des sociologues et économistes est justifiée dans cet esprit : comment tenir compte sociologiquement des ressorts *réellement idéalistes* de la pratique artistique, constitutifs de l'expérience objective et quotidienne des artistes ? En portant attention aux motivations, aux raisons d'agir, dans une approche compréhensive quant à l'éthique de la pratique. Par exemple, les artistes « ordinaires », qui ne sont pas des vedettes dont le marché de l'art attend les œuvres avec avidité, font souvent des choix répondant à l'exigence éthique que pose leur idéal d'une pratique « authentiquement » artistique, c'est-à-dire plus intéressée par l'art lui-même et son développement historique endogène, qu'au profit pécuniaire⁵⁵.

D'un autre côté, ces artistes se voient de plus en plus socialement considérés comme des « entrepreneurs d'eux-mêmes », ce qu'ils sont objectivement pour la plupart en regard du fonctionnement économique de leur métier. Cependant, cette approche néolibérale du travail artistique, comme investissement producteur de survaleur, couplée à l'idéologie de la vocation qui lui est, en fait, contradictoire, conduit à des aberrations dans la régulation législative de cette activité professionnelle⁵⁶. De même,

⁵³ Il y aurait une analyse complète à produire sur le fonctionnement des marchés de l'art, premier et second, en termes de travail *productif*, qui serait complexe étant donné la grande diversité des modèles de collaboration entre les artistes, leurs intermédiaires (marchand, institutions, etc.) et les acheteurs ou le public, les disparités de formes de rémunération et les différents degrés possible d'appropriation des œuvres, sans compter que ces éléments sont parfois intimement liés, voir déterminent, la forme même du travail de création.

⁵⁴ Voir, entre autres, Allison Gerber, *The Work of art : Value in creative careers*, Redwood City, Stanford University Press, 2017.

⁵⁵ Mes propres recherches révèlent que c'est la réponse la plus partagée – ici peu nuancée dans un but de concision – à la question : « Pourquoi persister dans une pratique professionnelle coûteuse qui rapporte peu de profit et une reconnaissance aux proportions modestes dans un environnement très compétitif ? »

⁵⁶ On demande aux artistes, par exemple, de déclarer leurs revenus dans le régime des travailleurs autonomes, un régime fiscal qui, du moins au Québec, demanderait certaines adaptations pour ne pas désavantager ces contribuables dont les rentrées d'argent sont très fluctuantes d'une année à l'autre et qui combinent souvent à leurs activités autonomes un certain nombre d'activités salariées.

lorsque l'œuvre d'un artiste est choisie par une institution, on considère que la visibilité (*l'exposure*) constitue une rémunération suffisante – « c'est bon pour votre curriculum vitae » – comme si aucune ressource réelle n'était impliquée dans la réalisation de l'œuvre. Alors que leur production est, dans l'échelle de la valorisation culturelle, considérée comme supérieure, leur travail continue d'être déprécié socialement comme ne constituant pas « un vrai travail ». Sur quelles représentations s'appuie cette dépréciation ?

Fétichisme

Ne s'agirait-il pas d'un symptôme inattendu du fétichisme de la marchandise, qui rend problématique notre lecture de l'œuvre d'art en tant que produit d'un travail, donc notre lecture de l'activité artistique en tant qu'activité productive ? Dans ce mode de pensée tributaire du capitalisme, la production se comprend comme *production de marchandises*.

C'est pourquoi cette « formidable accumulation de marchandises » est la forme sous laquelle « apparaît » le monde, plutôt que sous la forme d'un formidable fourmillement de travail humain. Cette occultation du travail, qui conduit à accorder à tout le système économique le froid visage d'un simple processus d'échange de marchandises, plus ou moins rares, plus ou moins valables, plus ou moins offertes ou demandées, qui mène également à réifier sous de douteux concepts des mécanismes relationnels et des processus sociaux de régulation, conduit également à maintenir l'art dans une extériorité idéalisée face à la sphère de la production marchande. Paradoxalement, il semble que le refus de considérer l'art en tant que marchandise, justifié dans la perspective éthique de *préserver* l'art des déterminants commerciaux, contribue à l'aveuglement dans lequel nous maintenons socialement les conditions de vie et de pratique des artistes. Ainsi, si nous avons du mal à lire l'œuvre d'art en tant que produit d'un travail, c'est aussi parce que nous n'arrivons plus à comprendre un travail comme productif s'il n'est pas producteur d'une marchandise commercialisable. Comme je l'ai évoqué au sujet du travail du *care*, d'autres métiers subissent le même sort, à quelques nuances près qui tiennent dans la raison spécifique pour laquelle le produit du travail (l'œuvre, le soin) ne correspond pas à la définition de la marchandise, pour laquelle le travail ne correspond pas non plus à la définition du travail productif.

L'œuvre d'art n'a pas à devenir une « marchandise capitaliste » pour que le travail artistique soit réintégré au concert des activités humaines productrices et, par ce fait, associé de nouveau à la circulation des biens qui constituent la dimension économique de la vie sociale, y compris à la monnaie qui rétribue le travail. On peut suggérer ici un salutaire retour à la centralité de la valeur d'usage et à la compréhension de l'échange comme n'étant pas *a priori* capitaliste : c'est l'échange, non pas marchand, mais « culturel » qui constitue la mesure de la valeur de l'œuvre d'art. Ce que l'artiste

produit, c'est une occasion d'échange, un support à la rencontre des sujets libres, sensibles et pensants, une « situation », une rencontre esthétique dont l'intérêt et la portée culturelle dépassent largement le cadre de l'échange d'une marchandise. Si l'œuvre d'art est une « marchandise » au moment où l'artiste tire de son partage avec autrui un moyen de reproduire sa vie matérielle (avec la médiation ou non d'un équivalent général et de tout un système économique quel qu'il soit), elle agit aussi dans le monde capitaliste comme contre-marchandise, objet dont l'échange ne repose pas d'abord sur le calcul de la valeur tel qu'il s'établit pour les autres marchandises.

La proposition de l'artiste répond à la finalité de l'échange futur de cette œuvre avec un regardeur ; et par ricochet, à la finalité intérieure de sa propre reconnaissance en tant que créateur d'art. Cette finalité n'est pas celle de produire-pour-vendre, et ses liens avec la division sociale du travail sont plutôt souples : aucune œuvre d'art particulière n'est nécessaire, aucune ne répond spécifiquement à un besoin déterminé, toutes les œuvres d'art du monde sont elles-mêmes « libres ». Libérée des fins et des moyens, elle est dans un rapport d'extériorité totale par rapport à la nécessité⁵⁷. En cela, le travail qui conduit à sa production est également libre : il ne répond à aucune nécessité, il est autonome dans ses déterminations. En effet, même en arguant que les artistes ne sont pas libres, puisqu'ils doivent composer avec certaines contraintes, normes, lois, etc., ils sont toujours libres de *faire* ou de *ne pas faire* une œuvre. Cela évoque, en creux, le caractère éminemment subversif d'un personnage comme le Bartleby de Melville qui « préfère ne pas » répondre à toutes les demandes de son employeur⁵⁸. L'artiste peut, à tout moment, préférer ne pas. C'est sur cette liberté que s'appuie la valeur sociale de son travail productif qui ne peut donc, raisonnablement, être considéré dans le même circuit que celui qui conduit à la production de marchandises indifférenciées. C'est la raison pour laquelle le travail artistique résiste à sa subsumption, à sa soumission au mode de production capitaliste.

Cette réflexion éclaire également notre difficulté à lire l'art, et toute la culture, au travers du voile pesant que dresse sous nos regards la marchandise, en tant que paradigme de la production, en tant que fétiche et en tant que système culturel⁵⁹. Car les voies de sorties les plus évidentes ne sont que pièges.

Le repli « romantique », qui fait de l'art une valeur universelle à préserver, l'Art avec un grand A des philosophes, dont la réalité phénoménale s'avère toujours très mal ajustée à son concept, est une stratégie d'évitement vouée à l'échec : ne produit-on pas un nouveau fétiche, le fétiche Art, dans cette entreprise intellectuelle qui consiste à

⁵⁷ C'est probablement ce qui permet, par ailleurs, de distinguer le travail artistique des autres métiers vocationnels.

⁵⁸ Herman Melville, *Bartleby, le scribe : une histoire de Wall Street*, Paris, Allia, 2003.

⁵⁹ Je reprends ici l'expression de l'anthropologue Clifford Geertz, particulièrement de l'article « La religion comme système culturel » (*Essais d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19-66) dans lequel il met en évidence la fonction de répertoire de sens que joue la religion.

faire primer « l'être » prétendu sur l'apparaître sensible⁶⁰ ? Il est intéressant d'avancer qu'au contraire, l'issue de la théorie de l'art pour l'art était possiblement plus proche d'un appel au renversement de cette compréhension exogène de l'art, une revendication de l'autonomisation des artistes non pas pour s'éloigner du monde social et de ses habitants, mais bien pour s'accorder la possibilité de *penser* l'art à *partir de sa pratique*, de son histoire et de son expérience. Car c'est dans un même mouvement que l'on a progressivement permis aux artistes de rayonner socialement comme des « génies » créateurs, tout en leur confisquant l'autorité intellectuelle sur la pertinence de leurs recherches plastiques, pour déporter cette compétence du côté des critiques, philosophes et historiens de l'art, les dépossédant et se privant socialement de prendre en compte les dimensions épistémiques de la création artistique.

De même, la célébration tous azimuts de l'expérience esthétique, qui cherche à réduire à néant la spécificité du travail des artistes en la diluant dans le « créatif », en les assimilant à une « classe créative » ou en les confinant au rôle d'animateurs culturels, ne permet pas non plus de lever le voile du fétichisme. Au contraire, il semble que cette tendance du capitalisme contemporain ne fait que renforcer les problèmes soulevés depuis plusieurs décennies par les critiques de l'industrie culturelle, tout en continuant de nuire au véritable dialogue que propose la rencontre avec l'art d'hier ou d'aujourd'hui.

Conclusion

Penser l'art conduit à certains paradoxes : alors que la société attend l'œuvre d'art comme ce qui advient directement à l'existence depuis le terreau magique de « la Culture », l'œuvre de l'art se réalise dans une chimie concrète entre pensée, sueur, poussière et comptabilité triviale. Alors que nous attendons de « l'Artiste » qu'il nous montre la voie du génie et de l'inspiration, l'artiste de chair et d'os défie toutes les lois de la mythologie en portant le poids cruel de cette mission culturelle qui l'éloigne, bien souvent, de la reconnaissance de son travail quotidien, de ses banales misères d'artisan comme de ses avancées intellectuelles à propos de l'objet de ses recherches : l'art. Ces paradoxes, qui sont ceux de l'être social de l'art ou des œuvres d'art en tant qu'incarnations matérielles de ce phénomène qui dépasse néanmoins le domaine du sensible, mettent en lumière la difficulté qui consiste à penser ensemble l'art et la marchandise, en tant que deux concepts, mais aussi deux types de réalités concrètes, deux types de modes d'existence sociale d'objets complexes. C'est leur mise en parallèle qui a constitué l'objectif de ce texte.

⁶⁰ On se réfère ici à la réflexion développée par Arendt dans l'ouverture de *La vie de l'esprit* (t. 1 : *La pensée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981). Il est à noter qu'à bien des égards, la vision de l'art ici défendue, qui commande de s'attarder d'abord aux phénomènes avant de les juger et de les estimer à l'aune de leur correspondance avec les concepts, semble particulièrement cohérente avec la philosophie de Marx.

Voir dans l'œuvre d'art une simple marchandise comme les autres, en occultant la valeur culturelle de l'art qui outrepassé et dépasse assurément sa valeur marchande, consiste en un oubli dont les conséquences, surtout artistiques, semblent énormes : légitimation de l'industrialisation de la production culturelle allant de pair avec la disparition de productions répondant à des modalités et finalités alternatives, célébration commerciale et anecdotique de l'expérience esthétique en soi (notamment dans le marketing expérientiel), indépendamment – voir contre – tout contenu critique, etc. En revanche, se refuser à voir la production concrète de l'art (et des manifestations artistiques en général) comme intégrée et dépendante du mode de production capitaliste, tient de l'aveuglement.

Les conséquences sociales de ces deux écueils conduisent à contraindre les artistes à exercer leurs activités créatives dans les marges de la vie salariée, puisque la rémunération d'une marchandise ambiguë, comme l'œuvre d'art, souffre de toutes les ambiguïtés dans la situation où le travail de création se voit exclu de la catégorie du travail productif capitaliste. Ainsi, c'est par leurs « compétences artistiques », mais rarement par leur métier d'artistes, que ceux-ci parviennent à gagner leur vie dans différents « emplois-abris » plus ou moins stables, plus ou moins syndiqués, plus ou moins rémunérés : la contrepartie de la vocation pourrait-elle ne pas être l'exploitation ?

L'œuvre d'art elle-même, en tant qu'objet solitaire et luxueux, sera toujours à la merci des modalités d'échange qui se trament autour d'elle, que ceux-ci se réalisent dans le monde marchand, institutionnel ou associatif. On peut juger de la validité de ces modalités à l'aune d'une réflexion éthique, mais il semble que cette discussion même doive commencer par prendre acte de ce qui se passe en amont de l'arrivée d'une œuvre sur un quelconque « marché ». Car, c'est par la reconnaissance sociale de leur travail atypique que les œuvres des artistes peuvent réellement agir comme contre-marchandises : ce sont les conditions de la production de l'art qui font de celle-ci une potentialité de résistance. Cela demande de reconnaître que le travail des artistes, dans sa forme même réfractaire au mode de production capitaliste, existe et qu'il peut, sans altérer la valeur extraéconomique de l'œuvre d'art, permettre à ceux qui l'exercent de persister dans leur pratique.