



PROJECT MUSE®

Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

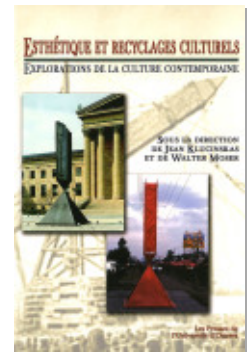
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.muse.jhu.edu/book/12419.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

que cette universalité idéale a pu servir à dissimuler et à légitimer. Mais il n'est pas aussi simple de se dispenser d'une telle idée : l'universalité reste peut-être l'horizon de toute pensée, aussi sceptique qu'elle soit, et le sens commun, un postulat nécessaire. Pour Kant en effet, l'existence du sens commun est indémontrable. Mais le philosophe fournit un argument de taille en sa faveur, un argument non pas logique (ou scientifique), mais pratique (ou pragmatique) : toute connaissance présuppose un sens commun et, par conséquent, refuser d'admettre ce sens commun équivaut ainsi à douter de la possibilité même de la connaissance. « Si des connaissances doivent pouvoir être communiquées, il faut aussi que l'état d'esprit, c'est-à-dire l'accord de facultés [...] puisse être communiqué universellement¹². » L'objectivité de la connaissance, c'est-à-dire son universalité objective, sa communicabilité même, présuppose une universalité subjective, la communicabilité de l'état des facultés et surtout du sentiment de leur adéquation, c'est-à-dire un sens commun. Est-ce ainsi que cette « communauté virtuelle » dont parle de Bolla est appelée dans l'expérience esthétique?

Évidemment, si un certain art classique, comme la beauté de la nature elle-même, a parfois pu paraître faire l'unanimité, l'art moderne a plus souvent rompu les consensus et suscité des discussions interminables – et les ready-mades comme aucune autre « œuvre ». Le conflit subjectif que provoque souvent un ready-made comme la *Roue de bicyclette* – un conflit des facultés et des sentiments – peut aisément se transformer en un conflit intersubjectif et le différend facultaire en un différend social. Aujourd'hui encore, la *Roue de bicyclette* est loin de faire l'unanimité, même au sein du milieu de l'art, pourtant si souvent consensuel. Malgré tout le temps passé, l'œuvre demeure un cas : plus qu'aucune œuvre réalisée avant elle ou même depuis lors, elle se tient toujours sur le seuil, pourtant variable, du musée et, par là, à la limite de la définition courante de l'art. Si bien des gens s'accordent aujourd'hui pour la juger admissible au musée, peu s'entendent sur sa valeur esthétique.

En fait, la *Roue de bicyclette*, comme la plupart des ready-mades, fait plus que de susciter des différends en matière d'art : elle manifeste la relativité de la définition de l'art, du goût et des valeurs, et ce, de façon radicale. En présentant un objet industriel comme œuvre d'art, le ready-made révèle sans doute le fait – historique – que tout, désormais, peut être nommé « art » et que l'art est devenu comme un nom propre. Mais mieux, elle manifeste surtout le fait que, ainsi vidée de toute qualité essentielle, l'œuvre d'art pourrait bien n'avoir plus aucune valeur d'usage, mais seulement une valeur d'échange, purement relative à l'offre et à la demande (et au marketing, bien sûr). Elle s'apparenterait

ainsi, plus encore qu'à l'objet industriel, au billet de banque ou, mieux, à l'action, dont la valeur intrinsèque est nulle et la valeur extrinsèque dépend de la valeur que les spéculateurs lui attribuent sur le marché.

Mais, quoi qu'il en soit, même si la réception de l'œuvre est ainsi réellement variable – historiquement, culturellement, individuellement, etc. –, le jugement porté sur la *Roue de bicyclette* ne cesse pas pour autant de « prétendre » au moins à l'universalité. Le spectateur qui, devant le ready-made, éprouve un conflit des facultés et des sentiments mêlés, peut bien estimer que tous devraient éprouver la même chose. Mais comment concilier ces deux affirmations apparemment contradictoires : la connaissance du dissensus réel et le postulat pratique du consensus possible? Il est possible de considérer simplement que le consensus est l'horizon de toute expérience esthétique – une sorte de *focus imaginarius*. Mais il ne s'agit pas de considérer que le dissensus réel cache un consensus sur certaines connaissances ou certaines valeurs. Il ne s'agit pas non plus de considérer que le dissensus réel va nécessairement ou possiblement mener à quelque consensus futur. Il s'agit peut-être plutôt de considérer que, s'ils étaient « dans les mêmes conditions » – historiques, culturelles, individuelles, etc. –, tous devraient juger cette œuvre pareillement. Mais, évidemment, en réalité, les conditions ne sont jamais exactement les mêmes et, dans les faits, l'universalité n'est jamais plus qu'une certaine généralité.

Devant la *Roue de bicyclette*, le regardeur peut bien estimer que tous devraient faire la même expérience que lui, vivre un conflit des facultés, par exemple, et sourire. Mais il sait bien qu'une œuvre peut être l'occasion de bien des expériences différentes et aussi légitimes : artistiques et non artistiques, esthétiques et non esthétiques, belles et sublimes, etc. Il sait bien aussi que tous n'ont pas le même sens de l'humour. En ce sens, l'œuvre d'art n'est pas bien différente de la blague. Lorsque l'on rit d'une blague, on estime sans doute que tous devraient rire aussi ou, du moins, tous ceux qui la comprennent. Mais notre exigence d'universalité est moindre que celle que l'on pourrait avoir devant un argument logique ou scientifique. Il nous semble que quiconque comprend un bon argument devrait en être convaincu et que quiconque ne l'est pas est tout simplement irrationnel. Par contre, il nous semble que quiconque comprend une bonne blague devrait rire, mais quiconque ne rit pas ne nous semble pas pour autant irrationnel : nous dirons seulement qu'il n'est pas de bonne humeur, qu'il n'aime pas ce genre de blague ou, tout simplement, qu'il n'a pas le même sens de l'humour que nous. Comme l'écrit Ted Cohen :

Si vous entendez une bonne blague et vous la comprenez, vous riez. Certainement, c'est la blague qui est la cause de votre rire, mais ce n'est pas

la même chose que votre rire lorsqu'il est suscité par le chatouillement. C'est précisément avec ce genre de relation que Kant éprouve des difficultés lorsqu'il entreprend d'analyser le jugement de goût. Le jugement annonce une réponse [...] qui est libre mais qui est aussi d'une certaine manière nécessaire. Qu'est-ce qui ne va pas si vous n'êtes pas amusé, si vous n'êtes pas touché par cette relation non nécessaire et non contingente? En échappant à la réaction habituelle, vous n'avez pas tort à proprement parler mais plutôt vous êtes différent. Ce n'est pas une différence sans importance. C'est une différence qui vous place à l'extérieur de la communauté vitale, la communauté de ceux qui éprouve ce plaisir¹³.

Et, inversement, celui qui est seul à rire d'une mauvaise blague peut bien se trouver exclu d'une autre communauté, de celle des gens sérieux, par exemple, dont l'humour est plus raffiné. Bien sûr, ce n'est pas avec de telles communautés – partielles, partiales, temporaires – que l'on atteint l'universel, et encore moins une société juste. Si certaines de ces communautés sont peut-être moins conditionnelles que d'autres, la plupart sont fondées sur un savoir commun, une classe, un genre, une sexualité, une origine, etc., et elles excluent plus qu'elles n'incluent. C'est pourquoi les mauvaises blagues, comme la *Roue de bicyclette*, ont parfois des vertus que les bonnes n'ont pas. Elles peuvent contribuer à rompre ces communautés conditionnelles. Et paradoxalement, elles rament peut-être ainsi, mieux qu'aucune, un certain idéal d'universalité.

Alors, vous souriez, pour rendre hommage à Duchamp. Et puis, vous sortez à gauche, par les salles indiennes de la collection Tanenbaum. En passant, vous admirez le *Shiva Nataraja* qui, dansant dans sa roue de flammes, détruit et recrée sans cesse l'univers tout entier.

Notes

1. Cf. fragments 49a et 91 dans Héraclite, *Fragments*, traduits et présentés par Abel Jeannière, Paris, Aubier, 1977, p. 106 et 111.
2. Au fil du temps, Duchamp introduira bien des nuances dans la qualification des ready-mades : un ready-made peut être « aidé », « réciproque », « malade », « malheureux » ou encore un « semi-ready-made », comme la *Roue de bicyclette*, qui est, *stricto sensu*, un assemblage de deux ready-made.
3. Marcel Duchamp à Georges Charbonnier, en 1960. Cité dans André Gervais, *La raie alité d'effets. À propos of Marcel Duchamp*, Montréal, Hurtubise, 1984, p. 86.
4. Marcel Duchamp à Pierre Cabanne, dans Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 82.

5. La littérature sur le ready-made est abondante. Pour tout ce suit, il faut mentionner surtout les travaux de Thierry de Duve : *Un nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984; *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989; *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989; *Cousus de fil d'or : Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne, Art édition, 1990. Pour un modèle d'analyse historique du ready-made, il faut lire William A. Camfield, *Fountain*, Houston, Menil Foundation, Houston Fine Art Press, 1989.
6. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, trad. Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 89.
7. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 159-160.
8. Octavio Paz, *Marcel Duchamp : L'apparence mise à nu...*, (1966) trad. Monique Fong, Paris, Gallimard, 1977, p. 36.
9. Thierry de Duve, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.
10. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 49.
11. L'affaire se complique dans le cas de la *Roue de bicyclette* de 1964, qui est, non pas un objet industriel déplacé, mais la reproduction, largement manuelle, d'un objet industriel ou, plutôt, la reproduction d'une œuvre d'art produite par le déplacement d'un objet industriel. Et cette reproduction fait partie d'une série, mais finie, d'une édition limitée.
12. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 78.
13. Ted Cohen, « Jokes », dans Eva Schaper (dir.), *Pleasure, Preference and Value : Studies in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 124.

This page intentionally left blank

SIXIÈME PARTIE

RECYCLAGE DE LA VALEUR CULTURELLE

Présentation

Dans cette section, il y va de la question de la valeur – et donc des processus de création et de perte de valeur – en rapport avec esthétique et recyclage. Mario Perniola aborde cette question à partir de la notion de travail intellectuel qui peut, lui aussi, être soumis aux principes du recyclage culturel.

Il examine la production de valeur intellectuelle sous le régime de la mondialisation et de la nouvelle économie. Que produit le travail intellectuel? Quelle est la valeur de ce produit? Mario Perniola explore la problématique de la valeur du travail intellectuel en examinant les figures de « capital culturel » et de « capital humain ». La valeur culturelle de ce travail comporte des affects et des passions; y entrent également des critères de nature esthétique. Il s'avère toutefois que la part esthétique des produits culturels résiste au schéma de valorisation de la nouvelle économie capitaliste. Pour pouvoir adéquatement penser la valeur de la culture dans ce nouveau contexte, il faut comprendre ce qui motive la circulation des produits culturels.

Une solution de rechange consisterait à penser l'intellectuel ou l'artiste comme une « monnaie vivante ». Cette notion empruntée à Pierre Klossowski est issue d'une tentative de repenser les principes de l'échange social. Il s'agit d'une théorie de l'échange des passions et des fantasmes, phénomènes sans valeur marchande dans l'économie capitaliste. Mario Perniola souligne que, dans ce cadre, l'échange se fait sur la base d'une valeur esthétique, une valeur sans utilité et sans finalité. Ce qui le conduit à penser que le recyclage culturel, valorisation et dévalorisation des figures de la pensée, opère selon la loi du « sentir ». Il présente deux perspectives sur la production de la valeur intellectuelle. D'abord, une perspective qu'il repère chez Baudrillard, consiste à penser la monnaie vivante comme valeur parasitaire. Les produits qui induisent l'expérience esthétique seraient des parasites dans la mesure où ils sont absolument inutiles. Dans la perspective d'un pessimisme postmoderne, ils mineraient la circulation de valeurs révélant de la sorte que l'échange est impossible en général, parce que rien n'a

d'équivalence réelle. La valeur esthétique deviendrait ainsi destructrice de la valeur des marchandises en général.

Mario Perniola propose une autre manière d'aborder la circulation des biens culturels, de leur valorisation et dévalorisation. Il nous invite à considérer que la valeur culturelle résulte d'une forme d'admiration vue comme une passion productive. Il réactive de la sorte la notion d'admiration, facteur important dans la conception de l'émulation qui a été, jusqu'à la modernité, un des paradigmes de la production culturelle et de sa valorisation.

Par la suite, Karim Larose jette un regard à la fois critique et éclairant sur cette logique de la valeur culturelle. Il nous rappelle que, pour Perniola, le devenir marchandise du travail intellectuel dérive d'une chosification généralisée du monde. Larose articule ici les différences qui permettent de distinguer la chosification de la réification. La chosification du monde implique une transformation de la temporalité et de l'histoire. Le recyclage du passé, dans son moment de superposition sur le présent, est pensé comme une « coïncidence ». La signification des choses résulte alors de coïncidences qui comportent une part énigmatique. Chez Perniola, la notion d'énigme est en fait à la base d'une esthétique de la chose. Il s'agit d'une esthétique qui est un détournement de la valeur culturelle, et qui instaure un nouveau principe d'échange.

Éric Méchoulan apporte, à son tour, des précisions au portrait de l'économie des biens et des services avant de problématiser la notion du travail intellectuel comme produit immatériel. Il commence par y apporter de la profondeur historique en montrant que, d'une part, la constitution du sujet autonome cartésien est déjà basée sur la contingence d'un acte qui est à réitérer. D'autre part, il fait remonter la possibilité de penser l'intellectuel comme une monnaie vivante à la figure de l'utopie sadienne où la valeur suit une logique de fantasme et de désir. Il propose de penser la circulation de valeurs selon la notion juridique d'« usufruit », d'un droit à la jouissance sur les biens appartenant à autrui. Une communauté constituée sur la base de ce droit impliquerait une plus grande liberté de circulation. Elle instaurerait un libertinage esthétique qui pousserait à sa limite à la fois l'immanence du sensible et son dépassement dans l'immatériel. Un tel régime culturel ferait apparaître le recyclage comme un « deuil heureux de la culture ».

Le recyclage culturel entre parasitisme et admiration

Mario Perniola¹, Rome

La notion de recyclage culturel s'intègre dans une problématique large, caractérisée par le passage d'une conception industrielle à postindustrielle du travail intellectuel. Tandis qu'à l'époque industrielle, le premier rôle était tenu par des entreprises (maisons d'édition, universités ou journaux) dans lesquelles les dirigeants exerçaient une fonction-clé, à l'époque postindustrielle, les auteurs eux-mêmes sont devenus des entreprises autonomes et indépendantes. La conversion de l'auteur en entreprise disposant d'une « marque de fabrique » est un phénomène déjà achevé dans le domaine de l'art qui, à cause de cela, joue le rôle de chef de file dans le panorama contemporain du travail culturel. L'évolution d'un art typique de l'âge moderne, centré sur le produit, à un art qui se concentre sur le service informatif et communicatif, étroitement lié aux loisirs, est l'aspect le plus éclatant de cette révolution.

Il n'est pas facile, pour un opérateur culturel, d'évoluer de la mentalité artisanale préindustrielle (qui, dans certains milieux, s'est prolongée jusqu'à nos jours) ou prolétaire (où l'industrie culturelle essaie de le reléguer) à la mentalité entrepreneuriale réclamée par la nouvelle économie. Le postmodernisme constitue un obstacle important à cela, ayant mené à l'effondrement des échelles de valeurs et des hiérarchies précédentes, tandis qu'il laissait naître, ces dernières années, un catastrophisme apocalyptique dans lequel un grand nombre de penseurs, dégoûtés par le nihilisme postmoderne, ont plongé. Or, l'ironie postmoderne et le sublime apocalyptique sont deux mauvaises attitudes face à l'avènement de la société postindustrielle. En effet, en suivant des chemins opposés, elles empêchent l'émergence des valeurs culturelles. Le postmodernisme ne se limite pas à récuser les valeurs modernes, il abolit l'idée même de valeur; en revanche, la réaction catastrophiste reste ancrée à une idée essentialiste de valeur, afin de pouvoir en déclamer pathétiquement la disparition.

Selon un célèbre économiste américain², on assiste aujourd'hui à l'avènement du capitalisme culturel, une notion qu'il nous faut éclairer avant d'aller plus loin. Le premier point de repère nous est donné par l'étude du sociologue français Pierre Bourdieu sur l'« *homo academicus*³ ». Ce dernier serait le détenteur institutionnel d'un capital culturel (une « espèce dominée de capital »), opposé d'une façon

essentielle au capital économique tel que défini traditionnellement (capital mercantile, industriel et financier). À la lumière de l'analyse de Bourdieu, la condition sociale des propriétaires de capitaux culturels se révèle riche en contradictions internes. En effet, les intellectuels peuvent être séparés entre professeurs d'un côté et écrivains et artistes de l'autre (même s'il ne faut pas interpréter trop rigoureusement cette distinction). Mais à l'intérieur même de ces catégories, une autre série de distinctions de nature subjective et objective peut être identifiée, cette fois entre les professeurs de disciplines différentes : il existe en effet une hiérarchie des facultés universitaires, à l'intérieur de laquelle la philosophie continue d'occuper le banc de l'opposition (c'est déjà ce que disait Kant⁴). D'autres distinctions doivent également être établies, non seulement entre professeurs exerçant des professions libérales et professeurs à temps plein, mais aussi entre poètes et artistes, entre journalistes et fonctionnaires de l'édition. Cependant, contrairement au point de vue corporatiste qui juxtapose les différentes portions de la classe des intellectuels, l'étude de Bourdieu, dans son aspect le plus important, analyse les différentes composantes autour desquelles s'organise le capital intellectuel, considéré par juxtaposition au capital économique traditionnel. Bourdieu définit six dimensions fondamentales (et leurs indicateurs respectifs) sur la base desquelles il est possible d'évaluer, de façon objective, le capital que représente un intellectuel. Ce sont : 1) le capital hérité ou acquis (résidence, profession paternelle, bibliothèque personnelle, religion, citation dans *Who's Who*); 2) le capital scolaire (études, diplômes, maîtrise, doctorat); 3) le capital de pouvoir institutionnel spécifique (direction d'institut et de département, direction de faculté, subventions de recherche); 4) le capital de prestige scientifique (livres, conférences, participation à des colloques, engagement à titre de professeur invité, traductions, citations); 5) le capital de notoriété intellectuelle (articles publiés dans des revues et des journaux, participation à des émissions de télévision ou de radio); 6) le capital de pouvoir politique (participation aux activités d'organisations publiques et de commissions gouvernementales).

Même si ces divisions sont critiquables, elles ont le mérite d'avoir démystifié, dès le début des années 1980, ce qui était auparavant enveloppé de l'aura brumeuse du respect et de la considération sociale. Elles s'inséraient alors dans le débat sur les rapports entre pouvoir et savoir, un débat lancé par le célèbre livre de György Konrád et Iván Szelényi, *La marche au pouvoir des intellectuels*⁵. Dans ce livre, les auteurs soulignent l'opposition entre la classe des intellectuels et la classe qui gère le pouvoir économique. La question autour de laquelle le débat faisait rage était la suivante : quelle institution pourrait être en mesure de

valoriser le capital culturel, en prise directe avec la société postindustrielle? Pour Bourdieu, cette tâche aurait dû revenir à l'État, à cause de sa capacité à soutenir la multiplication des formes d'excellence culturelle socialement reconnues, l'introduction dans les programmes d'enseignement des nouvelles acquisitions scientifiques, l'unification des savoirs sous le patronage de l'histoire et de la sociologie, la revalorisation des compétences et des fonctions professorales, et la collaboration aux institutions universitaires de personnes extérieures au monde de l'enseignement. Cette dernière suggestion a d'ailleurs servi de base à la politique culturelle et universitaire pratiquée par la gauche européenne : ainsi, au cours des 15 dernières années, des pays comme l'Italie ont contribué de façon considérable au renouvellement des institutions académiques.

Le carré de l'économie culturelle

Cette perspective qui considère le capital culturel comme étroitement lié au pouvoir politique présentait déjà dans les années 1980 certaines insuffisances graves, qui provenaient d'une surestimation des aspects idéologique et bureaucratique de l'organisation de la culture. Elle ouvrait la porte à des glissements dangereux comme le fait de considérer un professeur universitaire comme un simple employé ministériel.

En fait, il était déjà clair à l'époque que le capital culturel se formait et se conservait sur la base d'un échange continu entre quatre entités, lesquelles étaient non seulement autonomes et indépendantes l'une de l'autre, mais avaient également tendance à entrer en conflit. Sur la base de cette constatation, l'organisation entière de la culture pouvait alors être représentée par un carré dont les angles sont occupés respectivement par l'université, l'édition, la profession et les médias. Parce que chacune de ces entités progresse selon une logique qui lui est propre, la production intellectuelle est devenue beaucoup plus difficile que dans le passé; en effet, son succès dépend de sa capacité à faire interagir des instances et des exigences qui n'ont rien en commun.

Il vaut la peine de s'arrêter sur au moins un aspect de cette relation quadrangulaire, soit le lien entre l'université et l'édition. La production de livres est essentielle à l'université moderne, qui se démarque de l'école secondaire par le fait qu'elle est fondée sur le lien indissoluble entre la recherche et l'enseignement. Dans le passé, la presse universitaire pouvait compter sur une clientèle d'étudiants et de bibliothèques. Mais cette clientèle s'est réduite de moitié, en partie à cause de la photocopie, et en partie parce que les bibliothèques ne sont plus le seul endroit où l'on peut obtenir des renseignements culturels. Pour publier,

il est donc devenu nécessaire – surtout dans le cas de chercheurs qui ne sont pas encore professeurs – de se tourner vers l'édition subventionnée. Ce faisant, on a toutefois relégué la production universitaire à une invisibilité presque totale, puisque l'éditeur, qui n'affronte plus aucun danger, n'a désormais aucun intérêt à se lancer dans la diffusion du livre. La diffusion représente en effet la dépense la plus considérable du processus de publication : à partir du moment où le livre est imprimé, tout autre opération implique une perte. Ainsi, le chercheur qui désire sortir du ghetto de la production subventionnée devra pouvoir négocier avec le marché de la communication sans intermédiaire, et trouver un compromis acceptable entre la rigueur académique et l'intérêt d'au moins 500 acheteurs.

La notion institutionnelle de capital culturel, telle que proposée par Bourdieu, paraît très inappropriée en rapport avec les deux autres angles du carré (médiat et profession). En fin de compte, l'expérience des 40 dernières années montre la victoire des *outsiders* culturels sur les figures institutionnelles. Peut-être même que, pour la première fois dans l'histoire de la culture occidentale, les stratégies de l'innovation, de la rupture et de la transgression se sont révélées victorieuses, non pas à court terme mais à moyen terme (c'est-à-dire en l'espace de 20 ou 30 années) sur la stratégie de la tradition, du canon et de l'institution. Désormais, seul celui qui meurt trop tôt acquiert une notoriété posthume : la culture alternative (dont la naissance peut être située dans les dernières décennies du XVIII^e siècle) s'est avérée bien plus convenable pour les médias et les professions humanistes que la culture institutionnelle et d'État. Le penseur garanti par l'État, qu'il soit grand ou petit, même s'il n'est pas un vantard, est un personnage opaque et brumeux aux yeux des médias et de l'opinion publique; son capital culturel s'est réduit au fur et à mesure que l'importance politique de l'idéologie s'affaiblissait. La cooptation dans les académies ou dans les institutions de la haute culture, l'implication directe en politique ou dans les sphères du pouvoir, ont perdu la splendeur qu'elles avaient et, désormais, représentent plutôt un empêchement à l'accroissement du capital culturel.

Le capital humain et la monnaie vivante

Professionnel de l'innovation et de la transgression, l'artiste est devenu le nouveau chef de file du capitalisme culturel. Son travail a toutefois perdu, au cours des 40 dernières années, la dimension artisanale qui constituait le noyau de l'expérience artistique. Par ailleurs, l'idée, répandue dans les poétiques et dans les esthétiques de la première moitié du siècle dernier, selon laquelle la subjectivité de l'artiste doit s'effacer

devant l'œuvre, qui seule compte, est passée de mode. Au contraire, c'est plutôt l'inverse qui s'est produit à partir des années 1960 : l'œuvre en est venue à acquérir sa valeur en fonction du nom de l'artiste qui la signe. Cette situation n'a pourtant pas permis le retour à une conception subjectiviste du travail artistique, puisque le sujet, l'individu, la personne, sont des notions qui appartiennent à une culture de l'authenticité étrangère au monde économique postindustriel.

Pour se donner une référence conceptuelle plus appropriée, il faut se tourner vers la notion de « capital humain », élaborée dans les années 1960 par l'économiste américain Gary S. Becker⁶. Selon ce dernier, le travailleur ne doit pas être considéré seulement comme le fournisseur du travail en tant que marchandise, mais aussi comme le détenteur d'un capital constitué par ses connaissances et sa formation professionnelle. Le potentiel de production du travailleur doit donc être examiné selon les mêmes perspectives que celles qui régissent les procès d'investissement dans le capital fixe. Ainsi, l'instruction comme catégorie de consommation se transforme en une modalité particulière d'investissement, capable de fructifier sous la forme de revenus futurs. L'hypothèse sur laquelle se base cette théorie, c'est qu'il y aurait un rapport de proportionnalité directe entre le niveau et la qualité de l'instruction d'un côté, et la rémunération des travailleurs de l'autre. Contrairement à la théorie du capital culturel de Bourdieu, la théorie du capital humain a le mérite d'établir un rapport entre culture et économie sans passer par l'État; conséquemment, elle semble la plus appropriée pour expliquer l'aspect économique du savoir sans avoir recours à la médiation des politiques nationales. C'est pour cette raison que cette théorie a été reprise, dans les années 1990, par les théoriciens de l'unité européenne, et en particulier par Jacques Delors dans son célèbre livre blanc sur l'éducation, intitulé *Enseigner et apprendre. Vers la société cognitive*⁷. Dans ce livre, Delors souligne l'importance des investissements immatériels dans le savoir et les compétences, dans le contexte d'une augmentation de compétitivité de l'Europe sur le marché mondial.

Depuis les années 1960, cependant, des changements profonds ont investi l'économie globale, établissant un doute sur l'existence de rapports aussi simples et directs entre les connaissances et le salaire. La théorie du capital humain s'appuie sur l'idée que les compétences professionnelles en elles-mêmes peuvent avoir une valeur économique. Cela était sans doute vrai dans les années 1960, au moment où les grandes entreprises, structurées comme des organisations bureaucratiques, protégeaient leurs employés et garantissaient leurs carrières. Aujourd'hui, dans une situation caractérisée par la déconstruction des catégories socioprofessionnelles et par le déclin du modèle des grandes

entreprises, cette théorie paraît beaucoup plus problématique. Pour cette raison, même dans la réflexion théorique, on a tendance à croire que le savoir possède une valeur économique indirecte qui se trouve être plus importante du côté de la consommation que de la production. En d'autres termes, l'excellence n'a de signifié économique que pour ceux qui intériorisent les perspectives de l'entreprise; cette dernière, par ailleurs, est d'autant plus avantagée qu'elle est mobile, légère et constituée d'un nombre réduit d'employés prêts à se déplacer n'importe où. La plupart des salariés engagés temporairement, qui ont vu se détériorer leur situation économique, leur stabilité professionnelle et leur position sociale, jouent donc un rôle important, non seulement comme détenteurs de culture, mais aussi en tant que consommateurs, et non seulement comme capitalistes, mais aussi en tant que clients. Ainsi naît la théorie « créancière » qui se veut une solution de remplacement à celle du capital humain : selon cette théorie, le niveau d'instruction n'augmente pas la productivité du travailleur, mais a comme seule fonction d'en signaler les qualités personnelles; en d'autres mots, il constitue une lettre de créance⁸.

La théorie du capital humain a été durement critiquée d'un point de vue politique, parce qu'elle implique une marchandisation du savoir et des connaissances. Cependant, elle est profondément influencée par une inspiration humaniste qui confère à la culture une grande signification sociale et qui aspire à impliquer tout le monde dans un processus d'amélioration et d'avancement intellectuel et matériel. À l'intérieur de la nouvelle économie, à l'inverse, on n'est pas sûr qu'il soit encore nécessaire ni même convenable d'assurer un niveau moyen d'instruction et de savoir critique à la société entière. Le déclin de la qualité de l'enseignement offert par le système scolaire et universitaire presque partout dans le monde, associé au triomphe de la crédulité et de la superstition, semble prouver que le mouvement de diffusion du savoir, qui avait été initié au Siècle des lumières, vient de connaître une pause. Pour l'industrie du loisir, la transmission à large échelle du patrimoine culturel occidental dans ses formes les plus achevées (l'art, la science et la philosophie) est en effet trop dispendieuse, parce qu'elle présume la formation (dans le sens classique du terme *Bildung*) d'un public capable de le comprendre et de l'apprécier. Par conséquent, on avance plus rapidement et plus profitablement si on transforme les événements religieux en spectacles, les expositions en parcs d'attractions, les conquêtes du savoir en motifs de science-fiction et la pensée critique en édification *New Age*. L'idée que les connaissances et les expériences de chaque individu puissent constituer un capital humain semble encore trop pétrie d'un progressisme naïf. Cependant, cela ne veut pas dire

qu'elle soit complètement absurde : la transformation de l'homme de marchandise en capital représente en effet un moment décisif de ce procès de réification et de trafic de l'expérience et du sentir qui, selon plusieurs, constitue l'un des aspects fondamentaux de la nouvelle économie⁹.

Encore une fois, les *outsiders* semblent avoir pressenti mieux que les penseurs institutionnels la nature de cette transformation, qui trouve son ancrage plus dans les passions que dans les vertus, plus dans les poussées pulsionnelles profondes que dans l'exécution servile d'un devoir. En effet, la notion de « monnaie vivante » proposée par Pierre Klossowski dans son inquiétant livre du même nom de 1970¹⁰, traduit bien mieux l'essence des processus en cours que celle, beckerienne, de *capital humain*. Klossowski imagine une situation dans laquelle l'être humain n'est plus une marchandise (comme dans l'esclavage et, de façon indirecte, dans le travail rémunéré), mais est lui-même devenu argent, c'est-à-dire monnaie vivante. La condition d'un être humain transformé en monnaie ne le conduit pas à être vendu ou acheté mais, au contraire, à représenter lui-même la valeur. L'aspect essentiel de ce changement profond se trouve dans l'introduction du « sentir » dans l'économie : les sensations et les émotions acquièrent ainsi un signifié commercial. La chose paraît évidente quand on constate l'importance économique attribuée à la diva cinématographique ou télévisuelle, au mannequin ou à la vedette en général. La vedette est déjà plus semblable à l'or qu'à la marchandise, plus un signe garant de richesse que l'équivalent d'une quantité déterminé de monnaie inerte. De cette façon, elle se trouve à un carrefour. Elle peut d'une part continuer à établir une relation étroite entre sa présence corporelle et la monnaie inerte qu'elle peut en tirer. Dans ce cas, elle n'est plus une « monnaie vivante », mais une « esclave industrielle » : « L'esclave industrielle, écrit Klossowski, n'est pas autrement « disponible » que n'importe quelle main-d'œuvre, puisque, loin de se constituer en tant que signe, en tant que monnaie, il lui faut dépendre 'honnêtement' de la monnaie inerte¹¹ ».

D'autre part, elle peut s'émanciper de cette condition qui appartient à des moments dépassés du capitalisme, et fonder sa valeur d'échange à partir de l'émotion qu'elle provoque; de cette façon, « elle se substitue à la fonction de l'argent, étant elle-même argent¹² ».

Le parasitisme culturel

Le livre de Klossowski, devenu ces dernières années un objet de culte, ouvre sur deux interprétations différentes. La première va dans la direction du parasitisme culturel, et la deuxième dans celle d'une