

L'espace interactif dans l'art contemporain : enjeux esthétiques et politiques

Patrick Vaudy

Si l'on cherche en quoi l'art contemporain fait rupture par rapport à l'art moderne, je crois qu'une part de la réponse se trouve dans le thème du désœuvrement. Ce n'est pas que l'art contemporain ne fasse rien ou fasse n'importe quoi comme certains de ses détracteurs voudraient le faire croire, c'est plutôt que ce qu'il fait ne fait plus œuvre une fois pour toutes mais prend la forme occasionnelle et provisoire de l'intervention et de l'installation, en un mot de l'événement. C'est ce changement de régime de l'art passant tendanciellement de l'œuvre durable à l'événement éphémère que j'aimerais explorer avec vous en interrogeant les implications esthétiques et politiques dans le contexte des sociétés démocratiques contemporaines qui l'ont vu naître.

On fait souvent remonter à Marcel Duchamp l'origine du désœuvrement de l'art avec l'invention des fameux « ready-made », prélèvement d'objets du monde ordinaire introduits plus ou moins tels quels, selon les cas, dans le monde de l'art ; le plus célèbre d'entre eux, dont une copie figurait dans la récente exposition que le Centre Georges Pompidou a consacrée au dadaïsme, est sans conteste le « ready-made » baptisé *Fontaine* signé « R.Mutt », un urinoir en porcelaine acheté dans le commerce que Duchamp a présenté sur un socle comme son œuvre dans le cadre d'une exposition new-yorkaise en 1917.

Duchamp dira qu'avec les « ready-made » il s'agissait pour lui de « ramener l'idée de la considération esthétique à un champ mental et non pas à la capacité ou à l'intelligence de la main contre quoi je m'élevais »⁽¹⁾, ce qu'il résumera dans l'idée que

c'est le « regardeur » qui fait l'œuvre et non l'inverse. L'appropriation pure et simple d'un objet utilitaire par l'artiste se traduit par la disqualification du métier artistique et de la plus-value esthétique que travail et talent sont censés ajouter à l'œuvre sous le double aspect de l'originalité et de la beauté ; cette destitution du « faire », du « poieîn », au profit du geste déplace l'art du registre aspectuel et perceptuel vers le registre du concept, de la « cosa mentale » selon l'expression de Léonard de Vinci. Au célèbre éloge de la main d'Henri Focillon, Duchamp réplique à l'avance par un éloge pratique de la radicalité de l'idée ; ce qui importe en art ce n'est pas la forme sensible mais la pensée qui transite et opère par elle, c'est de « dé-faire » l'art de la finitude de la forme qui immobilise le mouvement critique et créateur de la pensée. A l'art pour l'art Duchamp oppose un art contre l'art, à l'esthétique une inesthétique.

Ce n'est pas seulement l'artiste que vise cette inesthétique, c'est aussi son public. Dans le cas particulier de *Fontaine*, le choix d'un urinoir, objet trivial s'il en est, participe d'une volonté affirmée de faire échec au goût et à la délectation artistique classiquement associés à l'expérience esthétique. On sait que sur ce point Duchamp atteindra parfaitement son but en provoquant un beau scandale. Cette remise en cause du goût contrarié par le spectacle d'un objet indigne de lui peut s'interpréter comme une critique de la sphère désintéressée de l'art. L'urinoir, intrusion provocatrice de la réalité déniée par l'art, est le démasquage de la fonction idéologique de l'art pour l'art dans une société où règnent la marchandise et les rapports de domination. Ce « choc des hétérogènes », pour reprendre une expression de Jacques Rancière⁽²⁾, est la dénonciation en acte et en raccourci de la distinction entre l'art et la vie, entre l'art et la politique dans son effet de justification indirecte, au moins par indifférence, de l'ordre des choses.

Le désœuvrement dans l'art de Duchamp expose donc à une expérience doublement déconcertante, celle d'une œuvre sans œuvre directement prélevée sur le monde ordinaire, effraction de la réalité sociale dans l'idéalité de l'art, et celle d'une œuvre déceptive qui se refuse au plaisir de la contemplation pour provoquer la pensée.

Mais, pour aussi radicale et transgressive que soit l'intrusion d'objets utilitaires sur la scène artistique, il n'en reste pas moins que l'art de Duchamp garde encore de l'œuvre l'essentiel : sa valeur d'exposition. Désublimation de l'art rendu au prosaïsme de la vie ordinaire, destitution de l'œuvre au profit du regard de l'artiste et dévalorisation de l'aspect au profit du concept, les ready-made ne cessent pas pour autant de faire de nous des spectateurs, des regardeurs, fût-ce sur le mode de la contrariété. En ce sens, ils font encore œuvre de leur désœuvrement en devenant les monuments commémoratifs d'un mouvement qui s'est figé dans la forme de l'objet exposé.

Or, et c'est là que je veux en venir, l'art contemporain dans ses manifestations dominantes de soustraction à la durée et à la pérennité des formes pousse le désœuvrement à son comble. Son vocabulaire est à cet égard révélateur : installation, intervention, performance, manifestation, proposition, autant de termes où s'expriment un même refus de l'inscription de l'art dans la stabilité et une volonté d'investir le moment présent. L'art contemporain désacralise le monument au profit du moment particulier et ponctuel de l'action artistique ; il crée des situations qui disposent à la rencontre, à l'échange, à l'interaction plutôt que d'offrir matière à exposition et à conservation. En délaissant la forme mémorielle de l'œuvre au profit de l'événement non-répétable dont il ne restera le plus souvent que des traces sous formes d'archives et de photographies, il habite le maintenant aux dépens d'un avenir,

de la promesse pourrait-on dire. Si la notion d'art contemporain a un sens, il me semble que c'est là qu'elle le trouve. Les pratiques de l'art contemporain sont contemporaines au sens où d'une part elles disposent une situation en temps réel ouverte à l'intervention des spectateurs invités à s'y impliquer, au sens où d'autre part elles s'inscrivent dans un lieu choisi, un « topos », où elles déploient leurs effets ; art en situation, elles se tiennent dans la finitude d'un moment et d'un lieu particuliers. L'art contemporain, c'est le « ici et maintenant » des installations et des interventions artistiques, ouvrant tel un théâtre du présent un espace de jeu participatif aux spectateurs. A l'espace utopique de l'art moderne qui revendiquait l'autonomie de sa forme pure ou projetait un monde radicalement transformé à l'horizon du monde donné, elles opposent une topique des circonstances et des lieux qui consiste pour les artistes à investir des interstices dans l'espace et le temps socialement normés.

J'emprunte à Nicolas Bourriaud, théoricien de l'esthétique relationnelle, une série de remarques sur cette tendance pour les commenter : « la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines...L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité »⁽³⁾.

Premier point : « la pratique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines ». L'œuvre d'art s'est bien entendu toujours adressé à un public, même si ce n'est guère avant le 18^{ème} que se constitue à proprement parler un espace public de l'art, parallèlement à l'instauration progressive d'un espace public démocratique ; mais ce rapport du public à l'œuvre était conditionné par une stricte séparation entre l'espace idéal de l'œuvre et l'espace concret du spectateur. Le monde de l'art n'était pas celui de la vie, il était celui de la représentation invariante et ordonnée. A ce théâtre de la

représentation qui s'imposait au regard du spectateur, l'art contemporain tend à substituer une scène ouverte à l'interaction avec le spectateur sur le modèle du happening. En voici deux exemples cités par Nicolas Bourriaud. Celui de l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija : « Une gondole métallique enclôt un réchaud à gaz en état de marche, qui maintient en ébullition une grande bassine d'eau. Autour de la gondole se trouvent des éléments de mobilier de camping, éparpillés, sans composition. Contre le mur, des caisses en carton, ouvertes pour la plupart, contiennent des soupes chinoises déshydratées que le visiteur peut librement consommer, en y ajoutant l'eau bouillante mise à sa disposition »⁽⁴⁾. Autre exemple, celui de l'artiste français Philippe Parreno invité au Consortium de Dijon (janvier 1995) ; plutôt que d'investir les mètres carrés de l'exposition qui lui sont offerts, il propose d'occuper deux heures de temps à organiser une fête autour d'objets artistiques en situation.

Dans ces deux exemples parmi bien d'autres, c'est la très ancienne opposition entre l'art et la vie qui se voit révoquée, et avec elle la promesse faite par l'art d'une vie supérieure, ne serait-ce que sous la forme d'une vie banale transfigurée par la beauté. L'art relationnel ne prétend plus s'élever au-dessus de la vie commune, il en reprend les manifestations quotidiennes et les rythmes sous la forme d'une invitation au partage d'un repas ou d'un moment festif. On est au plus loin des formes critiques de l'art prenant distance par rapport à la société consumériste, on est dans un art de proximité visant à créer du lien social et de la convivialité.

Cet art peut d'ailleurs prendre une forme un peu plus ludique avec l'exemple de l'artiste français Mathieu Laurette qui s'est fait une spécialité d'un art de vivre à moindre coût en exploitant toutes les failles des propositions publicitaires associées à la vente des produits de marque. Il ne s'agit pas de contester un

mode de fonctionnement du système marchand produisant des compulsions à l'achat et des comportements addictifs ni d'en dévoiler les effets d'exploitation mais d'en jouer pour en tirer profit à la marge.

Le caractère systématique de la démarche et sa divulgation publique par le biais de la vidéo, éventuellement associée, comme ce fut le cas récemment dans l'exposition *Notre histoire* au Palais de Tokyo à Paris, à une oeuvre hyperréaliste simulant grandeur nature un consommateur et son chariot de supermarché rempli de produits, proposent un style de vie modeste à la portée de tous. Si on imagine sans peine que l'extension massive de telles pratiques ne tarderait pas à trouver leur parade du côté des firmes, on ne peut par ailleurs qu'être sceptique devant cette transformation de l'art de vivre en un art de l'achat qui distrait nécessairement une partie non-négligeable du temps et de l'esprit aux dépens d'activités plus stimulantes.

On pourrait sans doute objecter que c'est là une critique de nanti qui peut dépenser sans trop compter, à quoi il ne serait pas difficile de répondre que la liberté et la revendication d'égalité tient à la capacité de l'homme de refuser une condition économique de simple survie. Alors qu'une des manifestations de la pauvreté se traduit par le souci constant de la dépense au plus juste, de l'économie à réaliser sur la moindre petite chose, n'est-il pas préférable de revendiquer un droit à l'excès pour tous plutôt que de légitimer sous la forme du jeu l'adaptation aux profondes inégalités de nos sociétés ?

Le deuxième point : l'intérêt porté par l'artiste sur les effets produits par son travail sur « son » public. L'artiste ne s'adresse plus à un public indéterminé, anonyme mais potentiellement universel, il convoque un public restreint constitué par les visiteurs attirés par sa proposition et invités à y participer

librement. L'intention est de nouer un dialogue avec le public dans le partage d'un moment convivial supposé nourrir une communication plus authentique que l'exposition classique.

A la forme aristocratique et souveraine de l'œuvre imposant silence et distance au public l'artiste relationnel préfère la modestie démocratique de la rencontre informelle et de l'échange aléatoire. Reste à savoir si cette conception d'une démocratie impromptue et conviviale réduite à une bonne volonté humaniste n'occulte pas les tensions et les conflits de l'espace démocratique. Ne serait-il pas mieux venu, comme le faisait Brecht en son temps avec sa *Sainte Jeanne des Abattoirs*, de mettre en lumière la complicité des discours bien-pensants aujourd'hui de rigueur sur la charité et la solidarité avec les injustices et les violences qu'ils prétendent adoucir ou apaiser ? On peut entendre dans ces invitations quelque peu artificielles à la convivialité la voix basse du consensus démocratique moderne au service d'un libéralisme économique déchaîné, par opposition aux éclats de voix de la démocratie revendicative et disensuelle.

Le dialogue présuppose en effet un terrain d'entente, un commun partagé ; supposer que les conditions en sont données, c'est oublier que la vie démocratique prend la forme d'un conflit ouvert par les forces en lutte dans le champ social et politique pour la délimitation de l'espace commun et l'extension des droits qui y donnent accès ; la démocratie vit d'une incessante reconfiguration du commun sous la poussée revendicative de ceux qui, à des titres divers, sans droits ou dans l'impossibilité de les faire valoir, en sont exclus. Pour le dire autrement, si le commun est ce qui se partage, c'est aussi ce qui départage.

On peut par ailleurs se demander si l'art a bien vocation à communiquer et à dialoguer et s'il ne s'affirme pas plutôt par son caractère intempestif et sa fonction d'interruption d'un sens commun formaté par les normes de l'échange social. S'agit-il de créer du commun ou d'initier de nouvelles formes de perception et de pensée, et pour cela ne faut-il aller contre les clichés, interloquer voire égarer ? Le ready-made duchampien avait la force provocatrice d'une expérience inattendue, d'une perception contrariée par l'irruption de l'ordinaire le plus trivial dans le monde de l'art ; que son propos n'ait pas été explicitement social ou politique ne l'empêche pas d'avoir eu des effets libérateurs. Ce n'est pas que la puissance corrosive ou dépayssante de l'art ait disparu mais elle se trouve ailleurs que dans le contexte « soft » d'un art relationnel bien intentionné.

Le troisième point : « l'invention de modèles de socialité ». C'est là peut-être que se trouve le fondement éthique d'un art qui entend interagir avec ses contemporains.

Dans « invention de modèles de socialité » il faut entendre ce qui ne se dit pas : « invention de modèles de société » : il s'agit d'un renoncement aux utopies transformatrices qui étaient solidaires des avant-gardes modernistes, ceci dans l'après-coup de leur échec historique. Passons sur le fait que c'est peut-être oublier un peu vite que les mouvements avant-gardistes cherchaient davantage à se déprendre d'un modèle social et politique dominant qu'à programmer un nouveau monde pour tous, que leurs utopies plus négatives que positives exploraient la multiplication des possibles plutôt qu'une solution définitive, toujours est-il que l'art interactif oppose aux utopies révolutionnaires ce qu'on pourrait appeler des utopies modestes : « il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains ... l'art ne cherche plus à figurer des utopies, mais à construire des espaces concrets »⁽⁵⁾.

On retrouve dans cette profession de foi les attendus d'un art qui se veut au service de la vie en s'insérant dans le concret des relations humaines. Cette posture de l'artiste en agent de remédiation sociale pose la question de la distinction entre l'art et la politique ; est-il dans la fonction de l'artiste de se substituer au politique pour en pallier l'absence ou les défaillances ? Une politique propre à l'art ne passe-t-elle pas par l'invention de nouvelles formes susceptibles de transformer les modes de perception et de sensibilité plutôt que par des actions symboliques dont l'efficacité est plus que douteuse ?

Si la donne de l'art a changé, la prise en compte du présent par l'artiste ne dispense pas de l'invention de nouvelles procédures critiques pour la remise en cause des formes de domination propres aux sociétés démocratiques. Parmi celles-ci, il y a le règne généralisé des images dont participe notamment la photographie. Art démocratique par excellence au sens où elle ouvre pratiquement un droit à l'image pour tous, la photographie peut aussi être un redoutable instrument de pouvoir ; l'idée d'une objectivité photographique a fait long feu et l'on sait que toute photographie relève d'une mise en scène minimale et d'un contexte qui lui donnent sa signification. Soit l'exemple de la pratique du photo-reportage dans le champ des médias qui a fait l'objet d'un travail de l'artiste britannique Gillian Wearing : *Signs that say what you want them to say and not signs that say what some one else wants you to say* (1992), soit *Indications de ce que vous voulez leur dire et non de ce quelqu'un d'autre veut vous faire dire*. Il s'agit d'une œuvre photographique réalisée sur le mode d'un contrat passé avec le sujet photographié. La première clause du contrat consiste à proposer à des passants rencontrés dans la rue et choisis au hasard de se laisser photographier *in situ* ; la seconde clause est qu'ils doivent poser en tenant devant eux un carton sur lequel ils auront inscrit une phrase de leur choix, par exemple *I'm*

desperate (Je suis désespéré) ou *I like to be in the country* (j'aime être à la campagne); d'où une série disparate de portraits. Dans ce dispositif l'artiste joue le rôle d'un intermédiaire qui permet au sujet photographié de se présenter lui-même et d'avoir ainsi un droit de regard sur son image.

L'artiste vise manifestement la pratique du photo-reportage qui se passe généralement de l'accord des sujets photographiés aussi bien pour ce qui est de leur image que pour ce qui est de la légende et du commentaire qui l'accompagnent. Dans cette mesure, et pour reprendre une formule de Marx qui sert d'exergue au livre d'E. Saïd sur l'Orientalisme, on pourrait dire que le photo-journalisme représente les sujets en leur absence en leur faisant endosser un rôle sur une scène dont ils sont exclus ; d'où une relation d'inégalité entre ceux qui ont le pouvoir de faire les images et de leur donner sens et ceux qui en sont simplement les objets passifs et muets. Le dispositif de Gillian Wearing se présente à la fois comme une critique de la perversion du système démocratique de la représentation fondée sur une relation d'inégalité entre représentants et représentés et comme une proposition alternative susceptible de faire droit à la personne et aux préoccupations de chacun.

Cette œuvre fait justice du cliché construit par les médias, celui de « l'homme de la rue » supposé représenté l'état de l'opinion par rapport à une question donnée. L'homme de la rue, c'est l'homme quelconque des sociétés démocratiques, l'homme sans qualité distingué des savants et des experts, des élites, l'homme interchangeable dans la fonction qui lui est assignée par les médias de se faire l'expression de la masse anonyme dont il est extrait, tel un thermomètre, pour en indiquer la température ; c'est le visage de ceux qui n'ont pas de visages et dont la voix ne compte qu'à faire nombre dans l'anonymat des sondages d'opinion. Les portraits de Gillian

Wearing, jusque dans leur banalité même, rendent un visage et une expression personnelle à chacune des personnes photographiées qui se présentent et se légendent elles-mêmes.

En évitant le double écueil qui guette la photographie, celui de l'esthétisation qui privilégie la forme aux dépens de l'expression du sujet et celui du voyeurisme qui l'offre en pâture au regard public, ils la restituent dans sa fonction d'authentification de chaque existence.

A une esthétique de la représentation saturée de signification, ils opposent en somme une esthétique de la reconnaissance. Si ce travail s'inscrit bien dans le contexte d'un art relationnel au sens où il prend pour objet la relation du photographe au sujet photographié pour en modifier le sens et l'effet, il ne renonce pas pour autant à une fonction critique de l'art.

Un autre présupposé de l'art relationnel est celui selon lequel il serait toujours possible et souhaitable de créer une relation avec les autres, avec ceux que Nicolas Bourriaud appellent « nos voisins ». Soulignons en premier lieu l'équivoque de cette notion de voisinage : s'agit-il de ceux qui sans être de nos proches habitent dans les parages de notre résidence ? S'il ne s'agit pas d'une unité d'habitation, s'agit-il alors d'un espace social commun défini par le partage de certaines valeurs, au risque d'en voir exclus tous ceux qui n'en font pas partie et n'y adhèrent pas comme y invitent certains adeptes de la dite « préférence nationale » ? La vocation de l'art n'est-elle pas au contraire de transgresser les frontières de toute sorte, en particulier celles qui limitent la sensibilité ?

Accordons que pour l'art relationnel le voisinage ne s'entend ni au sens géographique, ni au sens social mais qu'à l'heure de l'internet et de la communication mondialisée il inclut tous nos contemporains de par le monde, et ceci par opposition aux

générations futures ; mais même en accordant cela, on n'en est pas quitte avec les équivoques de la notion de voisinage, laquelle implique une sorte de vision ethnocentrée, en tout cas anthropocentrée, où se fait entendre un « nous d'abord » qui ferme l'art aux aventures hors des limites du monde connu. La vocation de l'art n'est-elle pas de nous mettre hors de nous, de nous exposer à ce que nous ne percevons pas, à ce qui nous est étranger et qui est susceptible de changer notre regard ?

Poser la relation humaine en idéal, c'est faire l'impasse sur ce qui peut la rendre difficile, voire impossible ; le possible de la relation peut être son impossibilité même. Problème là encore de voisinage qui peut être tel qu'on n'a nulle envie de nouer des relations avec lui, si ce n'est celle de l'indifférence polie dans le meilleur des cas.

Une des grandeurs de l'art est sa lutte contre les clichés ; avant de prêcher la relation aux autres, il convient peut-être d'abord de mettre en évidence les obstacles qui peuvent s'y opposer.

Je voudrais prendre l'exemple de l'œuvre d'une jeune artiste franco-algérienne, Zoulikha Bouabdellah qui me paraît relever de ce registre. Son titre *Dansons* (2000) n'est pas sans évoquer l'art relationnel et son projet de favoriser rencontre et échange imprévus. Art interactif par excellence la danse suppose la création d'un espace commun entre les danseurs, création qui passe par la fusion dans un rythme qui permet à chacun des partenaires de s'oublier, de sortir de soi pour s'accorder avec l'autre ou les autres. Sur un moniteur vidéo, on voit le ventre d'une danseuse couvert d'un voile blanc, auquel viennent s'ajouter un voile bleu puis un voile rouge ; à ces voiles sont accrochés des sequins en métal doré qui s'agitent et tintent aux mouvements de la danseuse. Elle esquisse une danse sur le

rythme de *La Marseillaise* jouée de la manière la plus traditionnelle ; elle s'y essaie plutôt car elle n'y arrive pas, le lent et doux mouvement d'oscillation du ventre est sans arrêt cassé par la cadence heurtée de l'hymne national ; rien à faire, chaque reprise pour se retrouver en phase avec lui laisse la danseuse et son mouvement en plan.

C'est du burlesque pur fondé sur la répétition de l'échec. Ce que cette œuvre rend sensible, ce dont elle nous fait faire l'épreuve avant toute compréhension, c'est une discordance, un hiatus entre deux rythmes différents qui ne trouvent pas à s'accorder, qui ne parviennent littéralement pas à s'entendre. Evoquer la différence des traditions et des identités, voire le « choc des civilisations » serait ici tout à fait réducteur ; ce serait oublier que si la rencontre n'a pas lieu, c'est qu'elle se déroule sur fond d'inégalité ; l'une écoute et l'autre pas, l'une essaie d'être en rythme mais l'autre ne veut pas danser avec elle et entend seulement la mettre au pas. C'est la mise en scène d'une situation post-coloniale typique qui joue du contraste entre un hymne révolutionnaire porteur d'émancipation et ce qu'il a pu devenir, un hymne identitaire et conquérant sourd aux rythmes des autres venus d'horizons différents.

L'œuvre de Zoulikha Bouabdellah nous rend sensible de façon particulièrement éloquente et comique à l'impasse d'une politique assimilatrice qui ne prend pas en compte le caractère hétérogène et composite des identités qui composent la société française ; au lieu de proposer une solution, elle met en scène un problème, celui qui naît de la contradiction entre une volonté d'homogénéisation de la société et l'hétérogénéité de ses composantes. Mais comme toujours, poser le problème c'est déjà en partie se donner les moyens de le résoudre ; si la solution n'est pas dans l'intégration homogénéisante, alors peut-être se trouve-t-elle dans la composition des éléments

hétérogènes ? Puisqu'il s'agit avec cette œuvre de musique et de danse, la question est de savoir comment des rythmes différents peuvent se conjuguer.

La musique nous en donne de beaux exemples, précisément avec *La Marseillaise* ; je pense notamment, et parmi bien d'autres, à la version tzigane, endiablée et joyeuse créée par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli après la Libération, à celle douloureuse et torturée d'Albert Ayler au temps du free-jazz et de la lutte d'émancipation des Afro-américains, à celle enfin de Serge Gainsbourg, dans le style reggae, dont on peut imaginer qu'elle aurait pu s'accorder avec la danseuse de Zoulikha Bouabdellah. On voit que cela passe par des inflexions et des altérations créatrices de tensions, d'affinités et d'alliances, de dissonances et de résonances capables de composer la diversité et ses heurts.

L'art relationnel et interactif se propose l'habitation du monde par la création d'espaces de socialité ; la question que j'ai voulu poser en le confrontant aux deux œuvres dont je viens de donner un rapide aperçu est celle de savoir si cela est possible sans une forme de résistance critique aux normes dominantes de la représentation et de la sensibilité.

Patrick Vaudy
Paris 8

Bibliographie

- 1-Cité par Pierre Cabanne, *Duchamp et Cie*, Paris, Terrail, 1996, p. 108.
- 2-Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 73.
- 3-Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, p. 29.
- 4-Ibid., p. 25.
- 5-Ibid., p. 47-48.