

L'art actuel
HAR3220

Travail présenté à :
Marie Fraser

La reproduction mécanisée à la base d'un art de postproduction

par
Simon Dor

Université de Montréal

Vendredi, 20 avril 2007

La reproduction mécanisée à la base d'un art de postproduction

Le photomontage *L.H.O.O.Q.* que Marcel Duchamp propose en 1919 à partir de la Joconde entraîne une relecture de l'œuvre de Léonard de Vinci. Derrière l'aspect ludique et ironique de cette relecture, il pose d'emblée la problématique de la réappropriation, à savoir d'abord si un tel travestissement est acceptable, mais aussi et surtout si ce phénomène peut être appelé légitimement de l'art. Avec le concept des « ready-mades », la notion de l'auteur se place de façon ironique comme étant l'ultime méthode pour définir une œuvre d'art. Cette subversion amène bien évidemment le phénomène inverse, soit la conscience que l'auteur n'est pas nécessairement la condition principale de définition d'une œuvre. Roland Barthes pose un questionnement semblable dans son texte « La mort de l'auteur¹ », concluant que l'auteur n'est pas la figure par excellence qui amène à définir une œuvre littéraire.

Au-delà de la controverse qu'a pu entraîner l'œuvre de Duchamp, celle-ci n'aurait pu être possible sans une possibilité inhérente à la photographie : la reproduction mécanisée. Walter Benjamin a défini cette reproduction mécanisée comme celle qui se fait de façon relativement automatique, soit les principes qui sont utilisés dans la photographie et le cinéma. Ce principe modifie la perception de l'art, principalement puisqu'il l'amène à une exposition accrue aux dépens de l'importance de son authenticité. Il sera intéressant de parcourir ce nouvel enjeu artistique qui sera à la base d'un phénomène décrit par Nicolas Bourriaud dans un ouvrage qu'il intitule *Postproduction*².

Il nous sera possible de définir un art utilisant comme principe même l'idée de la reproduction. L'analyse d'œuvres de Douglas Gordon et de Pierre Huyghe nous permettra d'approfondir la réflexion, tout comme celle de deux films co-réalisés par Mathias Müller et Christoph Girardet. Par contre, le phénomène même de la reproduction entraîne une redéfinition du rôle de l'auteur et du lecteur (ou spectateur), tel qu'expliqué par Barthes. Il nous faudra considérer ultimement que c'est d'inscrire l'art dans un flux de réinterprétations et de significations qui est mise de l'avant dans l'idée de la postproduction.

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.63-69.

² Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, 93p.

La reproduction comme élément d'un type d'art

Benjamin explique que la reproduction manuelle d'une oeuvre d'art laissera toujours des traces qui la définissent comme fausse. Mais un certain art est légitime par le biais de l'idée de la reproduction. Derrière un procédé de reproduction mécanique, il apporte deux différences fondamentales par rapport aux processus manuels : la copie « s'assure avec plus d'indépendance par rapport à l'original³ » et donne à l'oeuvre une visibilité telle qu'elle n'en aurait jamais eue. L'oeuvre n'est plus unique, mais a plutôt une « existence en série⁴ » qui lui permet au fond une plus grande exposition. Elle est plus accessible aux spectateurs, puisqu'il n'a pas à se déplacer à l'emplacement exact de l'original. Mais on délaisse ainsi sa fonction rituelle, soit une fonction où l'authenticité joue un rôle fondamental. Puisque la copie est moins affichée comme telle, ce qui définissait une oeuvre comme authentique – l'écart entre l'original et la copie – tend à disparaître. L'art reproduit de façon mécanique préconise la fonction d'exposition, puisqu'il peut exister en plusieurs exemplaires.

La photographie démontre par certains aspects ce changement de fonction. Impressions d'un moment, les clichés sont considérés comme des empreintes du passé, comme des « pièces à conviction⁵ ». Le cinéma présente des propriétés semblables. Royoux dira du septième art que son importance est « qu'il a la capacité de nous transmettre une *information* sur le monde⁶. » Un type d'art est donc défini par l'idée d'une reproduction mécanisée – tantôt la reproduction du réel même, et tantôt la reproduction de cette reproduction.

André Bazin décrit un certain cinéma comme étant capable de reproduire « l'ambiguïté du réel⁷. » Deux caractéristiques du film permettent de reproduire cette réalité. La profondeur de champ restitue d'abord l'authenticité spatiale du réel en permettant à l'oeil de voir avec égale importance tout ce qui fut présent devant la caméra, sans que le regard du spectateur ne soit guidé sur un élément particulier. Ensuite, c'est le plan-séquence, qui restitue l'authenticité temporelle du réel en conservant le même point de vue durant un laps de temps

³ Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.142.

⁴ *Ibid.*, p.143. L'italique a été supprimée pour alléger la lecture.

⁵ *Ibid.*, p.150.

⁶ Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée / Cinema As Exhibition, Duration as space », *Art Press*, no 262, novembre 2000, p.40. Tel quel.

⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris, 1985, p.77.

plus considérable. Ce qui se déroule nous apparaît alors comme un événement qui s'est véritablement produit devant la caméra, sans trucage, et crée donc un intérêt que le montage en plans séparés ne peut égaler⁸. Cette possibilité est pour Bazin inhérente au cinéma.

Ainsi, certains cinéastes, par la réduction du montage à un strict minimum, ont pu « faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité⁹. » Ce que Bazin explique, c'est qu'un certain cinéma est capable de simuler une totale objectivité. Le cinéma permet donc une « pénétration intensive du réel par les appareils¹⁰. » Il en vient à pouvoir – presque intégralement – le reproduire, ou plutôt à en reproduire les conditions même. Il est à noter que cette réflexion de Bazin se base sur les propriétés du médium, et parle qu'un certain type de cinéma met en évidence ces possibilités. Ce n'est donc pas *tout* le cinéma qui fonctionne de cette manière.

Les artistes visuels ont aussi joué avec la caractéristique « réaliste » de l'audiovisuel. L'œuvre de Gilliam Wearing, qui passe par la vidéo, utilise une propriété mise en évidence dans la télé-réalité. Pour *Signs that...* Wearing demande à deux inconnus d'écrire leurs pensées du moment sur un carton blanc, qu'ils montrent à la caméra. Dans *Confess all on video* (1994), des inconnus parlent de leur vie devant la caméra de Wearing. L'intérêt de ces témoignages vient du fait qu'on puisse les croire comme authentiques.

L'œuvre *Seven Minutes Before* de Melik Ohanian fonctionne selon un principe similaire, mais sur l'authenticité temporelle. Sept écrans montrent des plans-séquences qui se déplacent dans le même lieu, à des points de vue différents. À certains moments, le lien spatial entre chaque plan ne se voit pas directement, et à d'autres, il est beaucoup plus clair. Chaque plan aboutira à un endroit précis, et filmera l'impact de deux camions. La continuité de chaque plan – soit sans rupture de montage – amène à rendre l'accident plus authentique : il aurait été très difficile de truquer tout et de bien coordonner chaque action.

Le médium vidéographique utilisé permet cette conviction de la véridicité, et crée donc un rapport avec les images très différent de ce à quoi la peinture nous a habitués. La

⁸ *Ibid.*, p.60.

⁹ *Ibid.*, p.78.

¹⁰ Walter Benjamin, *op.cit.*, p.161.

possibilité à reproduire le réel en vient à pouvoir donner un sens particulier à la photographie, au cinéma et à la vidéo.

Avec le cinéma, la reproduction est obligée de par les conditions matérielles du film. Benjamin le notait déjà : « La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production¹¹. » Pour pouvoir avoir la « copie zéro » d'un film, soit la première version finale, il faut passer par un négatif d'où on tire un positif. Le montage sera par ailleurs fait à partir d'un positif « de travail », avant que les coupes ne soient faites sur le négatif. Tel que le note Aboudrar, aucune version du film n'est authentique : « il n'y a pas d'original pour le cinéma, la notion ne fait pas sens¹². » Dans l'optique d'une exposition accrue, et de par la possibilité (et l'obligation pour certaines fonctions) de reproduction du médium filmique, le cinéma a propagé des copies de ses oeuvres très rapidement, de sorte qu'aujourd'hui, toute salle de cinéma projette une copie d'une « copie zéro ». Cette expression elle-même suggère d'ailleurs qu'il n'existe au fond aucun *original*.

L'art post-reproduction mécanisée se définit autrement que par l'authenticité telle que décrite par Benjamin. Perret explique clairement une contradiction de la photographie, qui est au fondement même de ce que Benjamin expliquait : « comme indice elle fait trace et garantit que là il y avait bien du réel, comme symbole elle reproduit ce réel en image et le rend reproductible¹³. » La fidélité à l'original d'un côté, l'indépendance accrue en tant que « double » d'une œuvre de l'autre, cet aspect contradictoire entraîne nécessairement de nombreuses réflexions par rapport à l'art et sa fonction. Il sera intéressant de constater comment certains artistes jouent avec ce « dédoublement » mécanique. La réflexion par rapport au rôle de la reproduction en art (et la reproduction *de* l'art) n'était bien évidemment pas terminée.

Le rôle de l'auteur dans un art de réappropriation

Le texte « La mort de l'auteur » de Roland Barthes vient d'emblée amener une problématique importante. Il se questionne à savoir « qui parle » lorsqu'on lit un texte,

¹¹ *Ibid.*, p.146, en note de bas de page.

¹² Bruno-Nassim Aboudrar, « Un art visiblement irréproductible », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p.124.

¹³ Catherine Perret, « L'art-en-valise de Marcel Duchamp », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), *op.cit.*, p.103.

notamment narratif. Ce questionnement sous-tend une dissociation potentielle entre l'auteur et le narrateur du texte. Sa première constatation est pourtant que « l'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite¹⁴ », soit l'auteur, et c'est ce qu'il vient renverser.

L'art qui utilise la reproduction mécanisée peut poser un problème lorsqu'on tente de l'expliquer par le biais de son auteur. Un art qui se veut la reproduction de quelque chose fait-il de son créateur l'auteur de ce qu'il reproduit ? Benjamin avait établi les bases d'une réponse potentielle, en affirmant que l'oeuvre reproduite mécaniquement existait davantage indépendamment de l'original¹⁵. Certains artistes se plairont à pousser le questionnement plus loin, notamment Douglas Gordon.

Son oeuvre *24 Hour Psycho* (1993) est assez simple à décrire. Gordon prend le film *Psycho*, réalisé par Alfred Hitchcock, et le projette très lentement, de sorte que la durée totale d'une seule et unique projection dure 24 heures. Gordon utilise donc une oeuvre cinématographique dans l'optique de créer sa propre oeuvre. Mais à qui appartient le discours de *24 Hour Psycho*, puisque l'oeuvre de Gordon utilise uniquement le film d'Hitchcock (et un dispositif de projection) ? Gordon lui-même affirme être satisfait de ne tenir qu'un rôle d'arrière-plan derrière la figure d'Hitchcock¹⁶.

L'oeuvre de Pierre Huyghe amène aussi à « défier les limites et le contrôle induits par le droit d'auteur¹⁷. » Son travail de *Remake* est basé sur une reproduction quasi-intacte. Il s'agit en fait de reproduire, en format vidéo et avec des acteurs non-professionnels, plan par plan, le film *Rear Window* d'Hitchcock (1954), dans un logement de Paris. Dans ce qui semble n'être qu'un simple plagiat, la question de l'auteur de l'oeuvre est ainsi mise de l'avant.

La réappropriation d'une oeuvre met donc en évidence la problématique de Barthes : en répétant le discours d'un autre, qui parle¹⁸ ? Barthes voit la solution dans le lecteur, soit

¹⁴ Roland Barthes, *op.cit.*, p.64.

¹⁵ Walter Benjamin, *op.cit.*, p.142.

¹⁶ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.85.

¹⁷ Laurence Bossé, *et al.*, « Introduction », dans Pierre Huyghe, *Celebration Park*, Paris, Paris Musées, 2006, p.111.

¹⁸ Roland Barthes, p.63.

celui qui interprète et qui peut créer une unité à l'oeuvre¹⁹. En plus de créer un questionnement sur l'auteur de sa propre pratique, Gordon nous amène à nous questionner sur la filiation de *Psycho* par rapport à Hitchcock. Le sens de ce film doit-il nécessairement passer par son auteur ? Le même texte – soit le film – peut nous mener à plusieurs interprétations, dont celle que Gordon nous a exposé. Ainsi, il n'est pas nécessaire de passer par Hitchcock pour définir le sens qu'on peut donner à *Psycho*.

Les travaux de Gordon et de Huyghe mettent en évidence cette multiplicité d'interprétations qui passe par le biais du lecteur, en proposant leur relecture d'une oeuvre. Bourriaud note que « les artistes de la postproduction [dont Gordon et Huyghe] ne font pas de différence de nature entre leur travail et celui des autres, ni entre leurs gestes propres et ceux des regardeurs²⁰. » Ces artistes vont pourtant précisément placer le doigt sur la problématique évoquée par Barthes. Gordon expliquait en entrevue que le spectateur devient au centre de la perspective de son art : « My work is only a trigger for conversation²¹. » Dans la même optique, Bourriaud parle d'une nouvelle manière d'amener une signification à l'oeuvre : la considérer parmi un « réseau de signes et de significations²² ».

L'oeuvre d'art dans un réseau de significations

Benjamin parlait d'une « existence en série²³ » de l'oeuvre d'art, établissant ainsi les balises de ce « réseau ». En parlant de cette idée de « réseau », on déplace en quelque sorte l'enjeu principal : l'idée n'est plus de se soucier de qui est l'auteur, mais plutôt de chercher à définir un sens par le biais d'un flux culturel auquel l'oeuvre fait partie.

Julia Kristeva expliquait, sous la notion d'« espace intertextuel », que les éléments contenus dans le roman peuvent se définir dans leur rapport de différence d'avec tout ce qui les précède. Ainsi, les figures qui forment le discours « [...] obtiennent, ajouté à leur sens original, un sens supplémentaire dû à leur insertion dans l'arbre génératif du champ

¹⁹ *Ibid.*, p.69.

²⁰ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.42.

²¹ Douglas Gordon, cité dans Klaus Bußmann, Kasper König et Florian Matzner (dir.), *Sculpture. Projects in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1997, p.178.

²² Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.9.

²³ Walter Benjamin, *op.cit.*, p.143.

romanesque²⁴. » Une seule entité – le roman ou l'œuvre – en vient à être définie par ce que tout ce qui précède a généré ou aurait pu générer. Les significations sont ainsi multipliées, et le roman ne peut trouver un sens que par une *polyphonie*, une combinaison de plusieurs « voix » qui sont justement cet espace intertextuel. L'idée d'intertextualité vient évoquer la possibilité de définir une œuvre ailleurs que par son seul auteur déclaré.

Mais Kristeva parle d'une réutilisation de formes préexistantes, sans nécessairement utiliser *physiquement* ce qui précède. Dans l'art de postproduction, les œuvres précédentes font réellement figures de matériau physique, qu'il s'agisse de films, de musique ou de photographies. Douglas Gordon affirme qu'il s'agirait de « ready-mades temporels à partir non plus d'objets quotidiens, mais d'objets faisant partie de notre culture²⁵. » Dans cet art postproduit, il ne s'agit pourtant pas de modifier la fonction des objets originaux. Dans l'art pré-reproduction mécanisée, il s'agit de la *transformation* d'un matériau en art. La reproduction mécanique de l'art en vient plutôt à pouvoir faire une *copie exacte* (ou quasi-exacte) de l'art précédent pour l'utiliser dans l'art de postproduction. Il laisse donc intact l'art qui le préexiste, et, ainsi, n'a pas à « détruire » ou travestir quelque chose pour créer du nouveau. Tel est un préalable pour la construction véritable d'un réseau de réactualisation de l'art, où coexistent les œuvres originales et les œuvres issues de la postproduction.

En parlant de son œuvre *24 Hour Psycho*, Gordon évoque l'importance du rôle de la mémoire : le film *Psycho* devient réactualisé dans l'esprit d'un spectateur qui le connaît déjà. Le spectateur qui a vu le film peut anticiper ce qui va se passer²⁶. Il utilise bel et bien *Psycho*, mais ne prend sens que si *Psycho* existe toujours. Il ne cherche pas à détruire le film, mais bien à en proposer une lecture qui, pour être pleinement ressentie, peut être comparée au film original. Huyghe donne un sens similaire aux éléments intertextuels qui composent son art. *Multiple Scenarios* se présente comme des séances de casting où il propose aux candidats de lire les scénarios de films de Kubrick, Tati ou Godard. Huyghe met en évidence ce phénomène de société qui fait que, comme l'explique Bourriaud, « nous récitons un texte écrit *ailleurs*²⁷. »

²⁴ Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p.176. L'expression « arbre génératif » pourrait être définie comme un schéma abstrait de relations entre les éléments qui le constituent – chaque roman en quelque sorte – qui viendrait engendrer toutes les possibilités de futurs éléments.

²⁵ Douglas Gordon, cité dans Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.85.

²⁶ Tel que Douglas Gordon l'explique dans Klaus Bußmann, Kasper König et Florian Matzner (dir.), *op.cit.*, p.179.

²⁷ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.46.

Ce qui est différent dans cette situation, c'est qu'il s'assure de placer de l'avant un « scénario implicite²⁸ », qui est celui créé en quelque sorte par l'écart entre l'oeuvre originale et les nouvelles possibilités explorées. Ce phénomène d'écart entre les deux oeuvres vient rejoindre le « rapport de différence²⁹ » qu'évoquait Kristeva. On pourrait dire que ce qui rend une oeuvre postproduite indépendante de son original est la différence entre l'art qu'elle emprunte et le résultat. De la même manière, un DJ peut se permettre de plus ou moins *remixer* une oeuvre lorsqu'il la place dans sa *play-list*. Ainsi, Bourriaud affirme que « [l']art est le produit d'un écart³⁰. »

Par ailleurs, les oeuvres de Huyghe fonctionnent aussi comme une distanciation, au sens que lui a donné Brecht. Pour *Remake*, Huyghe a demandé à ses acteurs, qui n'en sont pas de métier, de jouer le rôle non pas des personnages du film, mais des acteurs de l'oeuvre originale. De par cette insistance sur le jeu de l'acteur dans *Rear Window*, *Remake* « met en évidence le travail de la représentation en train de se faire³¹. » Par les mécanismes de déconstruction, ce n'est pas une simple réactualisation du film, mais une oeuvre qui se construit autour des relations de différence qu'elle entretient avec le bagage culturel qui précède.

24 Hour Psycho et les deux oeuvres de Huyghe évoquées font du sens par le biais de leur rapport avec les oeuvres qu'ils utilisent. Certains films de Mathias Müller et Christoph Girardet viennent plutôt en opposition avec cette manière de signifier. Ils sont pourtant dans la même optique de réappropriation d'éléments artistiques, filmiques, mais n'entretiennent pas le même rapport avec les images qui précèdent.

Le court métrage *Manual* (2002), co-réalisé par les deux vidéastes, utilise des séquences tirées de séries télévisées américaines. Chaque échantillon est relié à l'utilisation de la technologie, ce qui permet d'unir des éléments relativement différents. Une main actionne un bouton, une manette, mais notre regard reste en gros plan, ce qui fait qu'on n'en voit pas

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.176.

³⁰ *Ibid.*, p.49.

³¹ Jean-Christophe Royoux, « *Remaking Cinema*. Les nouvelles stratégies du *remake* et l'invention du "cinéma d'exposition" », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), *op.cit.*, p.221.

plus du personnage qui manipule ces machines. Les images sont ainsi unifiées entre elles et servent un propos différent de leur rôle d'origine.

Play (2003) réunit des plans qui ont pour point commun d'être dans une salle de théâtre. On commence par plusieurs séquences d'applaudissement, suivies de segments de silence. Chaque plan est différent et, de par la juxtaposition qu'il a avec les autres, met en évidence cette *source* différence : certains sont en noir et blanc et d'autres en couleur, par exemple. L'union se fait cependant par la similarité du contenu du plan. Ce qui est intéressant, c'est que certains visages deviennent reconnaissables : Orson Welles, James Stewart... Mais ils sont présents en tant que figures cinématographiques plutôt que comme personnages. Leur apparition est extrêmement brève. L'intérêt de leur présence n'est pas tant de pouvoir associer les acteurs à un film précis, mais plutôt d'être des « lieux communs » qui font partie d'une culture.

Ainsi, les œuvres de Müller et Girardet ne font pas explicitement référence aux œuvres qu'ils citent. Les emprunts ne mettent donc pas en évidence la problématique de l'auteur en art. Le bagage collectif auquel les images font appel nous donne par contre un sentiment de *déjà-vu*, sentiment qui est en quelque sorte nécessaire à ce que l'œuvre fonctionne.

En tous ces cas, le phénomène de l'*après-coup* évoqué par Royoux est clairement en action. Les œuvres de remake viennent rompre « avec une conception du sens dont chaque étape suppose l'effacement ou le dépassement de celle qui la précède³². » Le processus mis en place dans de telles œuvres est plutôt celui où le passé est volontairement évoqué, et sert de lecture potentielle. Bourriaud va dans le même sens, en disant qu'en

refilmant plan par plan un film, on représente autre chose que ce dont il est question dans l'œuvre originale. On montre le temps qui a passé, mais on manifeste surtout une capacité d'évoluer parmi les signes, de les habiter³³.

La réutilisation d'éléments culturels du passé permet au spectateur de fouiller dans sa propre culture pour trouver un sens à ce qu'il voit.

³² *Ibid.*, p.216.

³³ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.49.

Il faut donc comprendre que l'œuvre d'art peut être signifiante par le biais de son rapport avec les œuvres qui précèdent, que ce rapport soit explicite ou implicite. Alors que l'art de Gordon et Huyghe est intimement lié aux œuvres d'Hitchcock auxquelles ils font référence, les co-réalisations de Mathias Müller et Christoph Girardet se réapproprient des œuvres existantes sans que le sens soit attribué spécifiquement aux œuvres originales qu'ils réactualisent. À travers la notion d'intertextualité de Kristeva et les œuvres de postproduction analysées par Bourriaud, un art prend sens autrement que par la figure de l'auteur, et autrement que par lui-même : il se définit par le biais du flux de signification dans lequel tout l'art tend à s'inscrire.

Conclusion

La fonction d'exposition d'une œuvre est largement mise de l'avant. Aujourd'hui, un DJ peut faire jouer un disque et trouver un public qui la connaît par cœur autant en Europe qu'en Amérique du Nord. Cette faculté de reproduction des œuvres entraîne la possibilité pour des artistes de les employer sans réticence comme le matériau d'une nouvelle œuvre. L'art de reproduction mécanisée assure donc un certain dédoublement aux œuvres, qui permet la coexistence de l'œuvre originale et d'une ou plusieurs œuvres issues de la « postproduction » de cet original. La question de l'auteur devient donc au centre d'une problématique. L'art actuel a donc de plus en plus avantage à se définir autrement que par la figure de l'auteur déclaré, et tend à être une partie d'un « réseau de signes et de significations³⁴ » où, au lieu d'être une œuvre unique en elle-même, elle devient un élément parmi la culture.

En fait, le problème de cette distanciation entre œuvre et auteur peut devenir celui des institutions financières : l'artiste peut-il faire une demande de subvention pour créer une œuvre qui ne lui appartient pas complètement ? Il devient difficile voire impossible de juger de la paternité d'un artiste vis-à-vis d'une œuvre, même en se basant sur l'idée d'écart qu'évoquait Bourriaud. Toute la question de la rémunération des artistes et du droit d'auteur est mise de l'avant, et deviendra un problème si un art de postproduction prolifère de plus en plus.

³⁴ Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p.9.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, 372 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, 93 p.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 318 p.

RIEMSCHEIDER, Burkhard et Uta GROSENICK (dir.), *Art At The Turn of The Millennium / L'art au tournant de l'an 2000*, Köln, Taschen, 1999, 575 p.

Articles de périodique et chapitres de livres

ABOUDRAR, Bruno-Nassim, « Un art visiblement irréproducible », dans Véronique GOUDINOUX et Michel WEEMANS (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p.123-135.

BOSSE, Laurence, Emma DEXTER, Julia GARIMORTH, Vincent HONORE et Hans Ulrich OBRIST, « Introduction », dans Pierre HUYGHE, *Celebration Park*, Paris, Paris Musées, 2006, p.110-111.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.63-69.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.118-171.

BUßMANN, Klaus, Kasper KÖNIG et Florian MATZNER (dir.), « Douglas Gordon », in *Sculpture. Projects in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Verlag Gerd Hatje, 1997, p.175-180.

PERRET, Catherine, « L'art-en-valise de Marcel Duchamp », dans Véronique GOUDINOUX et Michel WEEMANS (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p.89-105.

ROYOUX, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espace de la durée / Cinema as Exhibition, Duration as Space », *Art Press*, no 262, novembre 2000, p.36-41.

ROYOUX, Jean-Christophe, « *Remaking Cinema*. Les nouvelles stratégies du *remake* et l'invention du "cinéma d'exposition" », dans Véronique GOUDINOUX et Michel WEEMANS (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p.215-229.