Marges

Revue d'art contemporain

11 | 2010

Valeur(s) de l'art contemporain

Nancy Shaver : « Retail ». Invention, valeur, art

Nancy Shaver: Retail. Invention, value, art

Jean-Philippe Antoine

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/441>

DOI : 10.4000/marges.441

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 11-28

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jean-Philippe Antoine, « Nancy Shaver : « Retail ». Invention, valeur, art », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/441> ; DOI : 10.4000/marges.441

Nancy Shaver : « Retail ».

Invention, valeur, art

« Une noble indifférence envers les sphères de la richesse et de la pauvreté a totalement disparu des choses aujourd'hui fabriquées. »
Walter Benjamin, *Sens unique*.

Très tôt, le travail de Nancy Shaver a mis en jeu des interrogations qui touchent aux modes de constitution de la valeur dans les objets et à leur(s) histoire(s).

Le style agressivement « documentaire » d'une première série de photographies représentant des T-shirts d'enfants, « chacun placé au centre de l'objectif de l'appareil, et photographié en noir et blanc sur fond de tapis aux motifs de tweed/¹ », déclare sa dette à l'égard de Walker Evans, dont Shaver a été l'étudiante et une amie (ill. 1, Nancy Shaver, *Sans titre*, 1975). Il établit en même temps un motif constant de son travail : l'importance des objets d'usage, plus ordinaires, traces et incarnations de valeurs.

Par la suite les travaux de Shaver vont éliminer la médiation de l'appareil et du cadrage photographiques. Ils se contentent, si l'on peut dire, de créer des dispositifs scéniques. La juxtaposition spatiale et le recadrage d'objets possédant une histoire — objets parmi lesquels figurent parfois des mots — y fabriquent un langage de choses et comme des départs de fictions — à charge pour le spectateur de développer ces commencements.

The Argument [La Dispute], une pièce de 1987, compose ainsi sur un mur divers éléments, encadrés ou non (ill. 2). Au centre, à l'intérieur du plus grand et du plus épais de plusieurs cadres noirs, un sac en papier d'une des principales chaînes d'hypermarchés des Etats-Unis,

¹ Voir Steel Stillman, « Interview with Nancy Shaver », texte inédit, p. 5 (ci-après Stillman).

/2 Voir par exemple les remarques suivantes de Bruce Ferguson à propos de travaux de Steinbach. Elles pourraient caractériser sans grandes modifications les travaux de Shaver : « Dans chaque œuvre, nous éprouvons le sens que chaque objet possède ce type de qualité individuelle aussi bien que l'arôme du genre, de la nation, du caractère ethnique et de la race. Chaque objet peut être aristocratique, impérialiste, ordinaire ou saturé de kitsch. Chaque objet possède l'histoire inégale de son égale valeur. ». Bruce Ferguson, « Objects on the Border », *Haim Steinbach*, Vienne, Musée d'art moderne Ludwig, 1998, p. 116.

/3 Michel Gauthier nomme « conversion opérée » la « promotion au rang d'œuvre d'art d'un objet qui n'était pas originellement destiné à ce statut ». Voir *id.*, « Bertrand Lavier : être et ne pas être », *Retour d'y voir*, Mamco/revue 1/2, Les Presses du réel, Dijon, 2008, p. 149. On se souvient de la définition du ready-made proposée par Duchamp dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) : « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste ». Voir Marcel Duchamp, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la boîte verte) », dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 49.

Grand Union, et la composition géométrique des annonces qui y figurent ; disposés en diagonale de part et d'autre de cet élément central, des bas-reliefs en matière plastique figurant des fiasques de Chianti, éléments de décor de cuisine disponibles dans les boutiques de bibelots à bas prix ; à la verticale de la fiasque de droite, la plus petite des deux, un chromo représente deux oiseaux perchés sur une branche et picorant des baies. Le cadre ajouré qui l'entoure est en bois blanc teinté acajou. Deux cadres noirs disposés de part et d'autre des fiasques complètent la pièce. Ils contiennent chacun une feuille de papier à lettres avec une inscription dactylographiée : à gauche un fragment de conversation, que sa brièveté rend incontextualisable : « You said that you » [Tu as dit que tu] ; à droite une liste de pièces d'habitation : « front porch / back porch / kitchen / dining room / living room / bedroom » [Porche d'entrée / porche de derrière / cuisine / salle à manger / salle de séjour / chambre], à la sécheresse d'annonce immobilière.

Le titre de cet assemblage — *La Dispute* — offre plusieurs pistes. Il donne un contexte à la réplique « Tu as dit que », adoptée au titre de fragment d'une récrimination plus vaste et indéterminée. Il s'applique tout aussi bien à la relation potentiellement houleuse qu'entretient le triangle d'éléments figuratifs de décor — chromo et fiasques — avec le verbe géométrisé que recèlent les trois cadres disposés horizontalement. De fait, une des caractéristiques des arrangements fabriqués par Shaver — caractéristique qu'ils partagent avec ceux créés par son ex-mari Haïm Steinbach/2 — est l'autonomie relative qu'y conservent leurs composantes et la résistance qu'y opposent les objets à toute lecture ou symbolisation univoques.

Le plan d'analogie qu'instaure cette « conversation entre les choses », pour emprunter une expression à Joseph Beuys, opère une déhiérarchisation des valeurs habituellement attachées aux objets, en particulier les valeurs de classe. À partir de la teneur visuelle rendue disponible pour le regard, la possibilité s'offre alors d'une réévaluation entendue en un sens plus global. Si elle passe principalement par la visualité — et donc en ce sens par une approche esthétique — elle ne consiste pas à transformer en art des objets ordinaires, au sens où a pu l'entendre une importante tradition d'interprétation des readymades duchampiens, que résume l'expression de « conversion opérée » adoptée par Michel Gauthier/3. Elle pose plutôt la question des rapports entre les objets de consommation très spéciaux que sont les œuvres dites « d'art », et leurs pairs qui ne sont « pas d'art », bien qu'ils soient eux aussi, à leur égal, des produits de l'industrie humaine : des *artefacts*. Comme le montrent les dispositifs construits par Shaver, ces artefacts possèdent eux aussi une valeur d'invention

susceptible d'être rendue à la perception, alors même qu'elle est habituellement dissimulée par la valeur d'usage, et par les connotations sociologiques qu'exhibe immédiatement leur surface.

Vers la fin des années 1980, le travail de Nancy Shaver semblait avoir trouvé dans la fabrication de ces dispositifs d'objets un *modus operandi* stable et le début d'une reconnaissance publique. Or c'est juste à ce moment qu'il se scinde en deux activités plus ou moins parallèles. L'artiste commence à réaliser des sculptures et assemblages sans plus faire appel aux objets chinés, en voie de devenir sa marque de fabrique. Elle se met par ailleurs à faire commerce d'objets jusque-là accumulés exclusivement en vue d'en faire le matériau éventuel de ses travaux et le décor de sa vie domestique.

Il y a dans cette démarche une apparence de régression, comme s'il s'agissait, tournant le dos à la plus récente postérité des readymades, de restaurer un métier sculptural, aussi minimal — voire caricatural — soit-il : peindre ou habiller de tissu des blocs de bois grossièrement équarris et les assembler pour en faire des blocs monumentaux ou des bas-reliefs (ill. 3, Nancy Shaver, *Figure n° 5*, 1994). Si sculpture il y a, il s'agit d'un « art de Caraïbes », comme disait Baudelaire, un art qui « taille adroitement des fétiches/4 ». On pensera aussi à la manière dont Robert Gober, autre proche de Shaver dans ces mêmes années, « retourne » le geste initial de Duchamp, réalisant méticuleusement à la main des objets en principe produits à l'aide de machines et en quantités industrielles. Ce « retour » au fait-main constitue moins une attaque contre les readymades qu'une référence à leur possible postérité, et au caractère rare du geste initial, qu'il s'agit de préserver contre sa répétition/5.

Parallèlement à cette réassomption d'un métier « primitif » ou minimal, l'ouverture par Shaver de sa boutique de brocante retourne les objets chinés au circuit de la marchandise, avant que le monde de l'art ne s'en empare pour en désamorcer ou en déguiser les puissances (ill. 4, Façade de Henry, la boutique de Nancy Shaver). Pourtant, même si cette scission désorganise une activité d'artiste contemporain(e) bien constituée, avec ce qu'elle implique de remise en question des définitions anciennes de l'art, si elle en redistribue les fragments sur des lignes de métier réaffirmées — sculpture ou bien brocante —, elle est moins régressive qu'il n'y paraît de prime abord. Elle ouvre en effet simultanément deux chantiers qui vont donner lieu à une exploration parallèle — parfois contradictoire. Le premier répond à ce que Duchamp nommait « l'interrogatoire des devantures » ; il concerne le statut de la valeur d'exposition. Le second se soucie du prix des objets et de son caractère d'invention — voire d'invention artistique.

/4 Charles Baudelaire, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 487-488.

/5 Il avait d'ailleurs été anticipé ou autorisé par Duchamp lui-même dans les répliques de plusieurs readymades qu'il fait réaliser en 1964 pour la galerie Schwarz à Milan. Voir Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, édition révisée et augmentée, vol. II, Londres, Thames & Hudson, 1997.

ill. 1

Nancy Shaver, *Sans titre*, 1975. Photographie.

ill. 3

Nancy Shaver, *Figure n°5*, 1994. Cubes de bois recouverts de tissu.

ill. 2

Nancy Shaver, *The Argument*, 1987. Installation.

ill. 4

Façade de Henry, la boutique de Nancy Shaver.

/6 Marcel Duchamp, « À l'infinifit », dans *op. cit.*, p. 105-106. On citera ici, comme une réponse *déplacée* à l'interrogation de Duchamp, le slogan adopté par Sister Corita Kent pour le département d'art de l'Immaculate Heart College de Los Angeles, où elle exerçait ses talents : « Nous n'avons aucun art, tout ce qu'on fait, on le fait aussi bien qu'on peut ! ». Voir Julie Ault, *Come Alive! The Spirited Art of Sister Corita*, Londres, Four Corner Books, 2006, p. 47.

/7 Et parfois de certaines boutiques de luxe.

La question des devantures

La question d'un faire-œuvre qui s'épargnerait le passage par l'art informait la spéculation duchampienne sur « la question des devantures ». « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art" ? » demande son auteur, avant d'ajouter dans la foulée : « Subir l'interrogatoire des devantures. L'exigence de la devanture. La devanture preuve de l'existence du monde extérieur. Quand on subit l'interrogatoire des devantures, on prononce aussi sa propre Condamnation. En effet le choix est allé et retour. De la demande des devantures, de l'inévitable réponse aux devantures, se conclut l'arrêt du choix. Pas d'entêtement, par l'absurde, à cacher le coût à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture. La peine consiste à couper la glace et à s'en mordre les pouces dès que la possession est consommée/**6**. »

Lier la possibilité d'œuvrer-sans-art à l'existence d'un monde extérieur que définit la prolifération des devantures, c'est poser la question de la valeur esthétique de la marchandise et des moyens de sa production. « Faire des œuvres qui ne soient pas d'art », c'est justement ce que pratiquent les concepteurs et installateurs des vitrines de magasins. Ils réalisent, dans un espace étroit expressément destiné au regard, des dispositions d'objets signalées à l'attention des chalands par leur recomposition en combinaisons inédites, à l'écart momentanément d'une *valeur d'usage* qui prétend faire leur prix ; à l'écart aussi d'une *valeur d'échange* dont il s'agit d'organiser — là encore momentanément — l'oubli, le temps de faire naître un désir. Adressé au spectacle offert, ce désir en réhiérarchisera les éléments les uns par rapport aux autres.

Cette démarche se condense dans la vitrine, lieu privilégié de négociation des relations entre l'appréhension esthétique de la valeur d'exposition par des spectateurs quelconques et les désirs de consommation qu'elle appelle de leur part. Mais elle étend à l'occasion son empire, jusqu'à inclure l'espace commercial tout entier. C'est le cas en particulier des boutiques de brocante ou d'antiquités/**7**. Les objets qu'on y rencontre y ont en commun de se plier, pour affirmer leur valeur, à un type d'exposition bien particulier. Ce type privilégie la visibilité de l'objet et la manière dont elle manifeste son histoire, tout en cassant — dans une mesure à chaque fois dépendante des circonstances — les hiérarchies qui interdisent au regard spectateur de s'exercer pleinement.

C'est ce travail d'installation — de *visual display* —, porté à une intensité singulière, et inhabituelle pour un espace commercial, que déploie l'espace intérieur de Henry, la boutique de Shaver. La dispo-

sition des objets dans la boutique n'est en effet jamais loin de reconstituer localement — pour des durées et selon des contraintes imprévisibles, car commandées par la circulation des objets achetés puis vendus — les arrangements que mettaient en place les assemblages antérieurs de l'artiste, avec lesquels ils entretiennent d'évidentes affinités (ill. 5 et 6, vues de Henry, 2007). Mais, tout comme l'intensité de ces arrangements provisoires tend à remettre en question leur destination en principe commerciale, la réaffirmation de cette destination — matérialisée dans la transaction monétaire qui scelle la fin de tel ou tel arrangement d'objets et de la conversation singulière entre choses qui s'y tramait — remet en question la manière dont ces techniques de *mise en lieu*, d'abord exercées au service de la marchandise, ont été ensuite confisquées, prétendument purifiées de toute dimension marchande, par le monde de l'art. Le monde de l'art s'entend ici en un sens étroit, défini justement par la volonté de camoufler les rapports que continue d'entretenir avec la marchandise la valeur d'exposition qui fonde ses évaluations et les transactions monétaires qui les sanctionnent.

/8 Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, Paris, Félix Alcan, 1902, tome II, p. 31 et 13. « La théorie des prix », écrit Tarde, « c'est la théorie de la valeur comprise comme lutte de désirs et sacrifice des désirs moindres à un désir plus fort. », *ibid.*, p. 10.

Invention de la valeur

Assumer le métier de brocanteuse sans pour autant cesser son activité artistique, c'est pour Shaver déplacer les questions de valeur qui forment le cœur de son activité, d'un terrain étroit de l'art, incarné par les circuits commerciaux et critiques de l'art contemporain, vers une sphère beaucoup plus large. Le mot *art* s'y applique, de façon variée, à une vaste et bigarrée quantité d'objets *échangés*. Dans cette sphère élargie de l'art, les œuvres dites d'*art* présentent un cas particulier au milieu d'une masse d'artefacts avec qui elles partagent divers modes d'évaluation. Le plus à même d'offrir une mesure synthétique et quantifiable de leur valeur est l'évaluation monétaire.

Devenir brocanteuse, c'est en effet investir un domaine — celui des objets de seconde main — où la question de la valeur sociale, telle que l'incarne la fixation du prix, occupe le premier plan. Au contraire de la majorité des transactions commerciales propres aux sociétés modernes, caractérisées par un prix fixe prédéterminé, celles que met en jeu la brocante interdisent d'oublier que le prix d'un objet « ne naît pas fixe ». Il résulte de « combats de désirs et de croyance » — chez l'acheteur aussi bien que chez le vendeur/8 . À ce titre le prix est un produit individuel et collectif.

Les transactions liées à la brocante rejoignent en cela le domaine de l'art le plus contemporain : l'échelle des prix et leurs variations y jouent un rôle d'acclimatation sociale presque inégalé, car il s'agit

ill. 5,
 Vue générale de *Retail*,
 Feature Gallery, avril-mai
 2007.

ill. 6 et 7.
 Nancy Shaver, vues de la
 boutique Henry (2007) de
 Nancy Shaver.

pour l'essentiel d'y fixer le prix d'une invention — et d'une invention *qui vient de naître*⁹. Certes, dans le cas d'un objet chiné, il s'agit moins d'invention que de réinvention. En termes d'usage comme en termes d'échange, la quantité de sa valeur sociale a d'abord subi une diminution par rapport à ses circonstances originelles¹⁰. Son insertion dans les circuits du commerce de l'occasion, de la brocante, voire des antiquités, offre donc avant tout la perspective d'une possible réévaluation. Mais dans les deux cas, le trait saillant est le caractère inventif qui s'attache à l'acte de fixer le prix et le lien qu'entretient cette invention ou réinvention avec l'aspect esthétique de la relation soutenue avec l'objet.

C'est bien en effet du côté du statut de l'*invention* que se nouent les relations spéciales qu'entretiennent, parmi la masse indifférenciée des artefacts, œuvres d'art et objets de seconde main (les unes et les autres cibles privilégiées des collectionneurs) ; c'est là aussi que se noue la question de l'établissement de la valeur sociale.

Gabriel Tarde voyait dans le prix de l'invention « un des points les plus délicats et les plus importants de la théorie de la valeur¹¹ ». De fait l'invention met en jeu l'évaluation de ce qui ne possède pas encore de valeur exemplaire, sinon comme pur potentiel. L'évaluation de cette *nouveauté*, à savoir la mesure des croyances et des désirs qui s'adressent à elle, constitue le cœur du processus par lequel une invention quelconque (mais une invention, justement, n'est jamais quelconque) acquiert une valeur exemplaire et se répand ainsi plus ou moins dans la société.

La définition de l'invention comme *apparition du neuf* semblerait devoir éloigner les œuvres d'art, comprises comme expressions originales d'une singularité, des objets de seconde main, que caractérise au contraire une dédifférenciation dont leur dépréciation monétaire offre la traduction manifeste. Mais l'invention est, pour Tarde, un critère, voire un coefficient. Elle ne s'identifie jamais totalement à tel ou tel artefact matériel : « N'oublions pas qu'une invention n'est, après tout, qu'un entrecroisement d'imitations différentes qui se sont fécondées mutuellement dans un cerveau ; un inventeur a donc eu pour collaborateurs tous les auteurs des inventions élémentaires qu'il combine en une conception nouvelle, et, à vrai dire, tout le genre humain, immense taillis sans lequel ces baliveaux épars ne seraient pas sortis de terre¹². ».

Socialisation de l'invention qui en la répandant, en éteint progressivement la nouveauté, l'imitation est donc partie intégrante de tout objet, quels que soient ses emplois. Autant dire que la valeur d'un objet mesure un rapport instable entre sa nouveauté (son coefficient d'invention) et le passé d'imitations qu'il enferme et reconfigure.

/9 *ibid.*, p. 42-43.

/10 L'objet de brocante est, en ce sens purement économique, un objet nécessairement *ruiné*. Que son aspect esthétique en fournisse ou non des traces, il incarne en effet la *destruction* de valeur préalable à son intégration dans ce nouveau circuit.

/11 *ibid.*, p. 42.

/12 *ibid.* « On nomme baliveau, écrit Littré, tout arbre réservé lors de la coupe d'un bois et destiné à devenir arbre de haute futaie. ».

/13 Voir Shaver,
« Je voulais que les
tables argentées soient
à l'évidence faites à la
main, mais qu'elles se
réfèrent à des objets
d'usage industriel. ».
Conversation avec
l'auteur, juin 2009.

/14 « Je pensais que
grouper mon travail,
une pièce juste à côté
d'une autre, ou en face
d'une autre, qu'avoir
une quantité excessive
d'œuvres — que tout cela
aboutirait à amoindrir les
hiérarchies visuelles, et à
augmenter l'impression
d'un marché, et peut-être
à combler la séparation
visuelle entre les objets
de Henry et mon propre
travail. J'ai décidé que
cette séparation serait
que mes propres œuvres
seraient placées sur les
murs. C'est une décision
hiérarchique qu'il me
paraissait devoir faire. ».
Jean-Philippe Antoine, « A
Conversation with Nancy
Shaver in Jefferson, April
22, 2009 », manuscrit
inédit.

Autant dire aussi que la ligne de démarcation qui sépare œuvres d'art et objets chinés devient elle-même très instable, puisque ces derniers mettent en jeu les mêmes critères dévolus à l'évaluation des œuvres d'art : l'appréciation de l'aspect esthétique et de la rareté, calculés par le prix qui construit leur commune mesure.

Retail : défaire les hiérarchies objectales

C'est cette zone instable et ses contradictions qu'explore « Retail », l'exposition de Nancy Shaver organisée en 2007 dans l'espace de Feature, sa galerie new-yorkaise.

Entrant dans la galerie, un visiteur non averti, y rencontrait d'abord, au côté du nom de l'artiste, le titre de l'exposition : « Retail » [vente au détail] — titre étrangement redondant : toutes les galeries d'art pratiquent la vente au détail, qu'il s'agisse de vendre des œuvres uniques, comme le plus fréquemment, ou encore de vendre des multiples dont le nombre réduit d'exemplaires et les circuits qu'ils empruntent interdisent le commerce de gros.

Au-dessus de ces informations se trouvait accrochée une œuvre récente de l'artiste : une boîte en bois à l'aspect usé, côté ouvert exposé, à l'intérieur de laquelle étaient arrangés des blocs rectangulaires de bois ou de carton, peints de diverses couleurs (*Crooked Box, White Curve*, 2006). Le court corridor menant à la salle principale occupée par « Retail » était égayé par un groupe d'une quinzaine de lampes en céramique aux corps brillants. Dépourvues d'abat-jours, surmontées d'ampoules blanches de silicone en forme de flammèches, elles étaient posées sur une table faite de planches et de tubulures métalliques recouvertes de peinture argentée — la première d'une série bâtie sur le même module. Parsemées dans l'exposition, ces tables servaient à disposer des objets, tout comme plusieurs socles cubiques et boîtes, eux aussi peints couleur argent/13.

Un premier coup d'œil à la salle principale (ill. 7) donnait à voir, accrochés à hauteur de regard sur les murs blancs, les travaux les plus aisément identifiables comme des œuvres d'art/14 : des boîtes remplies de blocs de couleur du même type que celle disposée dans l'entrée, et des assemblages de blocs peints ou recouverts de tissu — au titre générique d'*Assortments* [Assortiments]. Ces pièces voisinaient avec d'autres disposées pour la plupart au sol, et en partie sur des supports mobiles. Certaines d'entre elles — également faites d'assemblages de blocs de bois ou carton peints ou couverts de tissus variés — étaient posées sur des structures argentées évoquant des étagères de boutique, des comptoirs ou des tables basses. D'autres présentaient des objets de brocante ou de marché aux puces, dispo-

sés seuls ou en groupe sur ces mêmes socles et tables, ou encore posés au sol. Enfin quelques-uns de ces objets chinés étaient placés au sommet de plusieurs des sculptures mobiles, qui leur servaient de présentoirs, à l'égal des tables et cubes argentés.

Sur la première des tables argentées à se présenter au regard, apparaissait une forme métallique posée à la verticale (ill. 8). Deux panneaux verts rectangulaires s'y superposent, encadrés et séparés par des bandeaux gris foncé. Le panneau supérieur est partiellement évidé et ouvert à son sommet par une découpe géométrique et asymétrique. En s'approchant et en faisant le tour de l'objet, on découvre une machine à coudre portative Elna dans ce qu'on reconnaît avoir été son coffret, dont on n'avait d'abord vu que le dos, couvercle levé.

Isoler la machine sur un présentoir *ad hoc*, en posant à leur pied une boîte métallique ovale dont la couleur rouge contraste avec celle, verte, du coffret, c'est faire de ce dernier un objet primordialement visuel, et l'équivalent de certaines peintures abstraites. On pensera ici par exemple à certaines *Compositions architecturales* (1929) de Wladislaw Strzemiński, avec lesquelles la découpe du couvercle levé entretient une ressemblance qui, pour relever de la coïncidence, n'en est pas moins impressionnante. Mais l'assomption de cette dimension visuelle ne s'effectue pas aux dépens d'une valeur d'usage qui continue de se présenter dans l'objet. Posée sur sa table, couvercle ouvert, la machine à coudre s'offre à un usage que retarde — sans l'interdire — la contemplation à laquelle invite le dispositif qu'elle intègre.

Plusieurs autres pièces obéissent au même protocole de présentation. C'est le cas d'un arrangement de formes en plastique rouge translucide — des feux arrières d'automobile des années 1950 et 1960 — vissées, grâce aux trous préformés qu'elles comportaient, au fond d'une boîte argentée posée au sol. C'est aussi le cas d'une sculpture en bois et métal qui simplifie la silhouette d'un pistolet-mitrailleur, posée sur un piédestal, avec à son pied, sur le plateau de la table basse confectionnée pour l'occasion, un revolver taillé et dessiné à l'encre sur une plaque de contreplaqué (ill. 10).

Une autre pièce incarne sans doute de la manière la plus radicale l'ambivalence de ces présentations et les basculements qu'elles autorisent. Il s'agit de *Covered Chair* (2004), une chaise à bascule des années 1950, sur le dos de laquelle a été jetée une pièce de tissu : un dessin géométrique abstrait, réalisé à l'encre sur soie par l'artiste (ill. 11). *Covered Chair* renvoie en un sens aux readymades duchampiens et, l'artiste qui en est consciente, déclare avoir jeté le tissu sur la chaise pour la rendre « plus rétinale », faisant implicitement allusion aux « suppléments graphiques » destinés selon Duchamp à

ill. 8
Nancy Shaver, *Retail*
(Machine à coudre), 2007.

ill. 11
Nancy Shaver, *Covered*
Chair, 2004.

ill. 10
Nancy Shaver, *Gun & Gun*.
Bois et métal.

/15 Voir Stillman, p. 19, et Marcel Duchamp, « À propos des readymades », dans *op. cit.*, p. 191.

/16 Le magasin de nouveautés se répand au 19^e siècle avec l'essor de la mode. D'où son lien avec la diffusion de l'invention. L'utilisation anachronique qu'on fait ici du mot oublie volontairement que ce magasin est aussi celui où se répand la pratique du prix fixe.

/17 Nancy Shaver, conférence citée dans Stillman, *art. cit.* La bipartition entre objets de brocante et œuvres se reflétait dans la liste des prix, divisée, sous l'égide du nom de l'artiste, entre « Retail, sculpture » puis « Henry, Objects ».

« aider » la perception de ces manifestations/15. Mais *Covered Chair* s'offre simultanément comme un objet qui possède une histoire, et sur lequel on peut éventuellement s'asseoir, en enlevant — ou non — le tissu qui s'enroule à son sommet.

De l'objet usagé simplement posé au sol aux « assortiments » de blocs peints intégralement fabriqués par l'artiste, en passant par la composition en un bloc de cravates des années 1930-50 ou par la disposition d'une paire de babouches orientales sur une sculpture basse à roulettes (*First Trunk*, 2003), « Retail » ne confronte pas seulement le visiteur à toute une gamme d'objets hétérogènes. Elle le confronte à une série inédite de combinaisons de ces mêmes objets en une variété confondante de « situations objectales », dont le premier effet était de défaire les hiérarchies qui gouvernent leurs relations usuelles, et de créer ce que j'appellerai, en détournant une catégorie commerciale aujourd'hui désuète, un véritable *magasin de nouveautés*/16.

Les indices que fournit la déambulation dans l'espace d'exposition se voient en effet corroborés et comme démultipliés par la consultation de cet accessoire important, bien que souvent malaisément accessible, qu'est la liste de prix des objets à vendre.

Redifférenciation par le prix

En principe, ce système de prix était clair. Les objets en provenance de la boutique de l'artiste et marchande étaient vendus à leur prix de magasin. Le prix des œuvres en provenance de l'atelier avait été fixé par Hudson, le propriétaire de la galerie. Mais la clarté de ce système binaire était mise en péril de diverses façons. Comme l'écrit Shaver, « "Retail" était la combinaison de ma boutique, Henry, et de mon travail artistique. L'idée était de confondre et de compliquer l'espace commercial de la galerie. Les marchandises en provenance de Henry étaient à vendre au prix boutique. Les prix des œuvres avaient été établis par Hudson, mon marchand. Il y avait des débordements, des hybrides, et des « bonnes affaires ». Je voulais également que l'espace de l'atelier fasse partie du tableau, en compliquant encore les choses avec des quasi-sculptures. Ces quasi-sculptures sont devenues des tables pour les objets de Henry. Certains objets de Henry pouvaient sortir de l'exposition dès qu'ils avaient été vendus. D'autres, importants pour le dispositif visuel, devaient rester présents pendant les quatre semaines que durait l'exposition/17. ».

Le péril principal était donc la conjonction, dans un même espace physique et commercial, d'objets dont la disposition rendait indéchiffrable leurs différences de statut. Deux pièces placées non loin l'une de l'autre superposent chacune une sculpture en forme de coffre, faite de

blocs de bois recouverts de tissu, et un accessoire destiné à habiller les pieds (ill. 12 et 13). Mais pourquoi la paire de babouches posée sur *First Trunk* n'appartient-elle pas à l'œuvre, comme le révèle un regard à la liste des prix ? Pourquoi, à l'opposé, le bas blanc posé au sommet de *Flat Goods* y appartient-il ? De même, pourquoi une boîte à œufs des années 1920 posée sur un carton d'emballage est-elle annoncée comme une sculpture, alors qu'une boîte en bois peinte en rose, elle aussi disposée à même le sol de la galerie, appartient, elle, — toujours selon la liste des œuvres — au domaine des objets de brocante, tout comme d'autres objets (tels que la machine à coudre) disposés sur les tables argentées confectionnées exprès pour leur exposition ? Rien dans l'aspect visuel de ces constructions ne signale leur différence de statut, et on entre ici au cœur du vertige qu'organise l'exposition. Depuis les objets de brocante exposés jusqu'aux *Assortiments*, ou à « Retail », qui se donne évidemment à voir comme *sculpture* (ill. 14), le continuum établi dans l'espace de la galerie brouille les hiérarchies qui séparent les objets de consommation et d'usage courants, de ces objets de consommation très spéciaux que sont les œuvres d'art. En un premier sens, comme le proclame l'impossibilité de différencier visuellement entre *Flat Goods* et *First Trunk*, se met donc ici en place une forte déhiérarchisation des éléments qui composent la scène offerte au regard.

Nancy Shaver insiste sur la puissance propre de la visualité, dans sa dimension destructrice des hiérarchies admises comme dans sa dimension de potentielle réinvention de la valeur. Elle lui attribue un caractère utopique, en tout cas politique au sens large/¹⁸. Mais l'opération de fixation des prix indique aussi les limites de ce pouvoir. Si l'appréhension visuelle ne permet pas de différencier entre *Flat Goods* et l'ensemble temporaire babouches + *First Trunk*, un regard à la liste des prix rétablira la différence — ou plus exactement, l'*instaurera*. Les informations que présente le document — on l'a dit — renvoient les babouches au royaume de la marchandise chinée (100 \$), et *First Trunk* au statut de table ou socle de luxe (1500 \$)/¹⁹. Elles confirment par ailleurs la participation du bas blanc au royaume de l'art, en tant que partie intégrante de *Flat Goods*, dont la valeur monétaire affichée (25000 \$) dépasse de loin celle de *First Trunk* et des babouches combinées (1500 \$ + 100 \$ = 1600 \$).

Problématisation de la valeur

L'insistance que produit cette double opération — de déhiérarchisation visuelle suivie d'une redifférenciation par le prix — donne à l'entreprise de Shaver son caractère provocant et en fin de compte radi-

/18 « Si j'ai une tendance socialiste, ce serait que la beauté et la visualité appartiennent à quiconque, et qu'à n'importe quel niveau elles sont une source de confort pour les gens. » Jean-Philippe Antoine, « A Conversation with Nancy Shaver in Jefferson, April 22, 2009 », *art. cit.*

/19 Voir aussi Shaver, conversation avec l'auteur, juin 2009 : « Le prix de *First Trunk* reflète cette idée de bonnes affaires... *First Trunk* faisait partie d'une recherche qui avait eu lieu il y a un certain nombre d'années, qui n'avait jamais été exposée, et qui m'apparaissait comme sans issue. En l'utilisant comme un support pour les babouches, je lui ai trouvé une fin utile. Le prix que j'ai fixé reflète mon propre intérêt pour la pièce, et son utilité visuelle pour moi, personnellement. Son importance pour ce que je considère comme la longue durée de mon propre travail. ».

ill. 12
Nancy Shaver,
First Trunk, 2003.
Paire de babouches orientales sur une sculpture basse à roulettes.

ill. 13
Nancy Shaver, *Flat Goods*.
Chaussette sur une sculpture basse à roulettes.

ill. 14
Nancy Shaver, *Retail*
(détail étagère), 2007.

/20 Encore faut-il intégrer à cela la nuance très forte qu'implique l'emploi d'objets usagés, possédant une histoire et donc « biographiquement justifiables », pour reprendre une expression d'Harald Szeemann à propos des matériaux de Beuys (Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1996, p. 117).

/21 « Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser », propose Duchamp sous cet intitulé. (*Duchamp du signe*, op. cit., p. 49). Un exemple récent de tentative de destruction du sens unique *conversion opérable/ augmentation de la plus-value* est l'intégration par Martin Kippenberger à *Modell Interconti* (1987) — une table basse de la série de ses *Peter*-sculptures — d'une peinture monochrome de Gerhard Richter provenant de sa propre collection. En intégrant à titre de composante — et d'objet de seconde main — le meuble de Kippenberger, la peinture de Richter a perdu une partie de la valeur monétaire qui s'y était attachée. Pour combien de temps ? Voir Diedrich Diederichsen, « The Poor Man's Sportscar Descending a Staircase: Kippenberger as Sculptor », *Martin Kippenberger. The Problem Perspective*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2009, p. 120.

cal. Parce qu'il confronte l'un à l'autre, sans prétendre les réconcilier, deux mondes qui se targuent habituellement d'ignorer leurs relations réciproques — celui des marchandises de seconde main ; celui des œuvres d'art —, le *magasin de nouveautés* qu'est « Retail » récuse en effet la « conversion opérable » qui, depuis le dernier tiers du 20^e siècle, fonde l'efficace non seulement de quantité d'œuvres singulières, mais avant cela du système d'exposition qui les rend possibles. Ou plutôt, en recompliquant cette conversion, il l'arrache à son double statut de cliché contemporain et d'opérateur forcé de la plus-value.

De fait, si certaines pièces de « Retail », comme *Covered Chair*, rejoignent à plusieurs égards le geste raréfié par lequel s'instituent en principe les *readymades*/**20**, l'intégration de cette « conversion opérable » à un processus beaucoup plus vaste et bigarré remet en cause le sens unique qu'elle a progressivement acquis, en termes d'établissement de la valeur d'un objet : augmenter son prix.

En exposant en un même « lieu de l'art » — le *white cube* de la galerie — non seulement des arrangements et dispositifs d'objets hétérodoxes, mais les valeurs monétaires qui sont les leurs dans les lieux où ils sont ordinairement vendus, Shaver ne défait en effet pas seulement l'identification collective édifiée entre conversion opérable et plus-value — identification contre laquelle luttait par avance l'invention par Duchamp du « *readymade* réciproque », avec l'agressive destruction de valeur qu'il implique/**21**. Elle rend visible les micro-réseaux qui relient l'appréciation esthétique des objets — tout spécialement celle des artefacts, et tout spécialement celle de leur aspect visuel — aux autres modes de constitution de la valeur.

Ce sont ces micro-réseaux que leur réification en valeur monétaire a permis de détacher arbitrairement des forces de désir et de croyance qu'ils ne cessent de véhiculer. En incluant leur efficace dans le dispositif d'exposition et de vente que fabriquait « Retail », Shaver ne supprime certes aucune des contradictions qu'engendre la traduction de ces forces dans la langue symbolique et abstraite qu'est l'argent. On voit mal, à vrai dire, comment une exposition le pourrait à elle seule. Mais parce qu'elle donne à ces relations contradictoires l'aspect manifeste qui leur est d'ordinaire refusé, et œuvre à restituer leur teneur psychique et sociale, « Retail » construit un plan de problématisation de la valeur dont le chantier ouvert appelle de nouveaux ouvriers, y compris de la onzième heure.

Jean-Philippe Antoine