

VÉRITÉ, AURA ET POST-VÉRITÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN

Laura Teodora GHINEA

lauraghinea@hotmail.com

Université d'Art et Design, Cluj-Napoca, Roumanie

&

Paul RASSE

Paul.RASSE@univ-cotedazur.fr

Université Côte d'Azur, France

Abstract: *This article offers a comparative analysis of contemporary shifts in the aesthetic experience and the institutional mechanisms that legitimise contemporary art. By combining a phenomenological approach to perception (Celibidache, Benjamin, Merleau-Ponty) with a socio-institutional analysis of the role of museums, it demonstrates that aesthetic truth is not an immanent quality of the work, but rather the product of technical, media and institutional mechanisms. The rise of digital technologies, immersive environments and extrinsic techniques is profoundly altering the regimes of perception, mediation and artistic recognition. Whilst reproduction and immersion appear to undermine the aura of the original work, they simultaneously give rise to new forms of embodied and participatory experience. In this context, museums play a central role in the construction of aesthetic truth, whilst simultaneously fostering regimes of post-truth fueled by the emotional contestation of artists and audiences excluded from the circuits of legitimation. The technological transformation of the aesthetic experience and the growing centrality of museum institutions are giving rise to a two-pronged trend: on the one hand, an intensification of the mediation and spectacularisation of art; on the other, the emergence of emotional challenges that undermine trust in the institutions that confer legitimacy. The article highlights a shift in aesthetic criteria, where extrinsic techniques tend to supplant intrinsic ones, and examines the effects of this transformation on the production, reception and criticism of contemporary art. The crucial issue, therefore, is no longer to settle the question of the value of contemporary art, but to shed light on the social, technical and institutional conditions under which it is recognised.*

Keywords: *art contemporain, musées, légitimation, techniques, technologies, post-vérité.*

Mobilisant notre expérience et les nombreuses recherches nous avons pu mener sur les musées, nous formons l'hypothèse selon laquelle en matière d'art contemporain, 1/ la vérité esthétique est construite par les grandes institutions muséales, 2/ la post-vérité est

constituée à partir d'un ensemble de critiques portées par les artistes et visiteurs exclus de ce dispositif. En combinant phénoménologie, sociologie des institutions et théories des médias, ce texte explore l'articulation entre expérience esthétique, médiation muséale et technologies numériques. Nous montrerons comment l'unicité de l'œuvre, la corporéité du spectateur et l'aura des institutions interagissent avec les mécanismes de légitimation et les dispositifs techniques, tout en analysant les tensions engendrées par l'exclusion et la post-vérité.

Phénoménologie de l'expérience esthétique

Sergiu Celibidache, chef d'orchestre et compositeur roumain, affirmait qu'un enregistrement musical ne peut jamais égaler l'écoute d'un concert, car la musique n'est pas un objet que l'on peut stocker, mais un phénomène qui naît de la rencontre irrépérable entre le son, l'espace, le temps et la présence corporelle de l'auditeur¹. Pour Celibidache, l'acte musical n'existe que dans le moment de sa production, et sa fixation sur un support technique annule son caractère vivant et relationnel, le réduisant à un artefact reproductible.

Cette perspective peut être étendue aux arts visuels. Un tableau n'est pas seulement l'image qu'il représente, mais son existence matérielle dans un contexte spatio-temporel précis. Walter Benjamin a conceptualisé cette dimension à travers l'idée d'« aura », définie comme l'unicité irrépérable de l'œuvre, liée à sa présence physique et à la distance contemplative imposée au spectateur. Regarder une œuvre originale suppose une relation directe à la matière, à l'échelle réelle de l'objet et à l'histoire inscrite dans sa surface.

La reproduction technique et la transposition numérique déstabilisent cette relation. L'image est séparée de son support matériel et devient mobile, fragmentable et simultanément accessible dans des contextes multiples. De la même manière que l'enregistrement musical extrait le son de ses conditions phénoménologiques, la reproduction visuelle extrait l'image de sa situation originaire, transformant l'expérience contemplative en un acte de consommation standardisé.

Cependant, le médium numérique ne doit pas être compris uniquement comme un vecteur de perte. Les expériences immersives cherchent à construire un autre type de relation entre l'œuvre et le public. Oliver Grau définit l'immersion comme une stratégie artistique par laquelle le spectateur est absorbé dans un environnement sensoriel total, où les limites entre sujet et objet sont temporairement suspendues. Dans ce cadre, l'œuvre n'est plus un objet stable, mais un milieu expérientiel qui s'actualise à travers la présence corporelle du participant.

Cette mutation implique une transformation du rôle du spectateur. Alors que dans l'art traditionnel il occupait une position passive, dans les dispositifs immersifs, il devient co-auteur de l'expérience. Claire Bishop souligne que l'art participatif déplace l'accent du produit final vers le processus relationnel, où le sens se construit collectivement et temporairement. Ainsi, l'unicité matérielle de l'œuvre est perdue, mais une intensité de l'implication et une dimension performative de la réception sont gagnées.

Dans les termes de la phénoménologie de la perception, ce changement se comprend par la corporéité. Maurice Merleau-Ponty affirme que la perception n'est pas un acte purement mental, mais un acte incarné, médiatisé par la position du corps dans le monde. Les expériences immersives exploitent cette dimension, transformant l'acte de regarder en un acte de présence et d'action dans l'espace. Du point de vue de la théorie des médias, cette mutation est également un processus de remédiation, où les nouveaux médias n'annulent pas les formes antérieures, mais les reconfigurent et les absorbent.

Ainsi, la transposition d'un langage visuel dans un environnement numérique constitue une traduction intermédiaire, et non une reproduction fidèle. De la même manière que l'enregistrement musical ne peut remplacer le concert, le médium immersif ne substitue pas l'œuvre originale, mais propose une reconfiguration expérientielle.

L'art bousculé par les nouvelles technologies.

Autrefois subordonnées aux techniques intrinsèques, les techniques extrinsèques tendent aujourd'hui à devenir l'art lui-même, reléguant les techniques intrinsèques au rang de moyens secondaires. Plus l'art se technologise, plus il se confond avec une logique d'amplification et de circulation de l'information. La manière dont l'art est consommé participe désormais pleinement des modes contemporains de communication.

Cette évolution se traduit concrètement, dans l'espace muséal, par une transformation profonde des dispositifs de médiation et de scénographie. Les expositions contemporaines mobilisent de plus en plus des environnements immersifs, des projections monumentales, des dispositifs interactifs et des interfaces numériques destinés à guider, orienter et parfois prescrire l'expérience esthétique. Ces dispositifs ne se contentent pas d'accompagner l'œuvre, ils contribuent activement à rendre sa valeur évidente, tout en renforçant son intelligibilité apparente et en réduisant l'incertitude interprétative du visiteur. La technique extrinsèque participe ainsi à la fabrication d'un consensus esthétique, en rendant l'œuvre immédiatement perceptible, spectaculaire et mémorisable.

Cette amplification du réel menace certaines techniques artistiques séculaires de disparition. Les disciplines capables de s'adapter à ces nouveaux dispositifs – musique, arts vidéo, art numérique, cinéma – parviennent à articuler leurs techniques intrinsèques fondatrices avec les potentialités offertes par les technologies contemporaines. Aucun langage unique ne saurait rendre compte de la complexité du réel : la vérité esthétique devient contingente, plurielle et fragmentée.

Techniques, technologies et médiation esthétique

Dans ce contexte, les technologies deviennent un intermédiaire déterminant entre les formes, transformant profondément les conditions de production, de perception et de transmission de l'art. Pour avancer sur ce sujet, il est alors nécessaire de distinguer la technique intrinsèque de la technique extrinsèque.

La technique intrinsèque désigne l'ensemble des savoir-faire, méthodes et gestes propres à un art donné, permettant à l'artiste d'exprimer sa création. Elle relève d'un apprentissage sensible et intellectuel intimement lié à la pratique artistique elle-même. La technique du *sfumato* chez Léonard de Vinci en constitue un exemple emblématique : elle appartient spécifiquement à la peinture et repose sur la maîtrise du geste, de la matière et de la perception, indépendamment de toute technologie particulière. La technique intrinsèque constitue ainsi l'essence même de l'art, son langage interne.

À l'inverse, la technique extrinsèque renvoie aux outils et dispositifs techniques mis à la disposition de l'artiste. Elle ne relève pas de la méthode artistique, mais du moyen par lequel l'artiste agit. Elle fonctionne comme un intermédiaire entre l'intention créatrice et sa manifestation sensible, et dépend directement de l'état technologique d'une époque.

Ces deux types de techniques obéissent à des dynamiques d'évolution distinctes. Les techniques intrinsèques se développent lentement, par transmission, expérimentation et maturation historique, tandis que les techniques extrinsèques évoluent rapidement, portées par l'innovation technologique. Toutefois, aucune technique intrinsèque ne peut se

déployer sans un minimum de support extrinsèque : un *sfumato* ne peut être réalisé sans un pinceau adéquat.

À partir du XIX^e siècle, l'accélération du progrès technique transforme profondément la création artistique. L'invention de la photographie, en tant que technique extrinsèque, engendre de nouvelles techniques intrinsèques chez les peintres impressionnistes. Parallèlement, l'apparition des couleurs en tube et l'évolution des outils picturaux libèrent les artistes des contraintes matérielles de l'atelier, renouvelant leur rapport au réel, à la lumière et au temps.

Si le rapport de l'homme au monde se construit à la fois dans l'interaction entre les individus et dans la relation entre l'humanité et la nature, l'art peut être compris comme une synthèse de la pensée propre à chaque époque. Or, dans la culture contemporaine, un glissement s'opère : les techniques extrinsèques tendent à supplanter les techniques intrinsèques. Le public accorde une attention croissante aux dispositifs techniques, tandis que les savoir-faire artistiques sont relégués au second plan. Le succès des artistes interprètes, dépendants de technologies d'amplification, de reproduction et de diffusion, dépasse désormais celui des artistes créateurs fondés sur des techniques intrinsèques.

Les musées comme instances de construction et de légitimation de la vérité en art contemporain

Depuis leur apparition, les musées exercent une fonction fondamentale de sélection et d'organisation du savoir : ils collectent, distinguent, nomment, classent, interprètent et mettent en scène les objets qu'ils présentent. Ce qu'ils accomplissaient autrefois au service des savants au XIX^e siècle, ils le réalisent désormais à destination de l'ensemble de la société, notamment dans le champ de l'art contemporain. Après avoir longtemps conservé une certaine distance à l'égard de la création la plus actuelle, nombre de conservateurs et d'institutions muséales revendiquent aujourd'hui un rôle actif dans la définition des formes artistiques légitimes.

Cette fonction apparaît d'autant plus déterminante que la période contemporaine se caractérise par une multiplication sans précédent des artistes et des propositions esthétiques. Les frontières entre art, artisanat, expérimentation, amateurisme ou professionnalisation sont devenues particulièrement mouvantes. Dans le même temps, les techniques de reproduction et de production industrielle ont profondément modifié les critères traditionnels de l'œuvre d'art. La virtuosité technique de l'artiste tend à perdre de son importance au profit des dispositifs de conception, de contextualisation et de diffusion, dans un monde où, pour reprendre Marx, les prouesses de la machine redéfinissent les conditions mêmes de la création.

Plus les pratiques artistiques débordent le cadre classique de l'exposition – quittant les cimaises, investissant l'espace urbain, les paysages naturels, les dispositifs numériques ou les réseaux digitaux – plus le musée conserve paradoxalement une position centrale. Il demeure l'instance ultime de validation symbolique et le principal lieu de consécration esthétique. Jean Clair soulignait déjà cette ambiguïté dès les années 1970 lorsqu'il décrivait le musée comme une institution capable, simultanément, d'extraire l'œuvre de son contexte d'origine et de lui conférer, par son autorité propre, le statut d'art. Depuis Duchamp et son urinoir, rappelait-il, d'innombrables œuvres jouent précisément de cette capacité du musée à transformer un objet quelconque en proposition artistique légitime.

La question soulevée est donc de nature épistémologique. Les catégories qui structurent notre compréhension du monde ne relèvent jamais d'une évidence naturelle ;

elles résultent de constructions collectives. Bruno Latour l'a montré à propos des sciences : la vérité se constitue progressivement à travers des controverses, des expérimentations, des héritages théoriques, mais aussi grâce à des réseaux d'acteurs et d'institutions capables d'imposer certaines interprétations comme allant de soi. Ce mécanisme ne concerne pas uniquement les sciences : il traverse également le domaine des beaux-arts et les processus de reconnaissance esthétique.

Au-delà des affrontements récurrents entre défenseurs et critiques de l'art contemporain institutionnel, plusieurs interrogations demeurent centrales :

1. Par quels mécanismes l'institution muséale construit-elle une forme de vérité esthétique ?
2. Comment certains artistes accèdent-ils à la reconnaissance au détriment d'une multitude d'autres prétendants ?
3. De quelle manière s'exprime la contestation de ceux qui restent exclus de ce processus de légitimation ?

Après avoir joué un rôle majeur dans la constitution des savoirs scientifiques et de l'histoire de l'art au XIX^e siècle, les musées occupent désormais une place décisive dans la définition de l'esthétique contemporaine. Ils sélectionnent les artistes, scénographient leurs œuvres et organisent des parcours destinés à produire une expérience cohérente pour le visiteur. Les médiateurs culturels, catalogues, notices, audioguides, vidéos et applications numériques participent à cette mise en intelligibilité des œuvres et de leur signification.

L'ensemble de ces dispositifs contribue à inscrire les propositions artistiques dans l'espace symbolique de l'institution. L'œuvre est alors entourée d'un appareil de légitimation qui dépasse largement sa matérialité propre : files d'attente devant les expositions, discours des guides, présence des scolaires, des étudiants, des touristes ou des publics éloignés de la culture, couverture médiatique, catalogues diffusés à grande échelle, campagnes publicitaires urbaines, vernissages réunissant responsables politiques, acteurs économiques et représentants du monde culturel.

La presse, la radio, la télévision et désormais les réseaux numériques relaient d'autant plus massivement l'événement que celui-ci est déjà reconnu par d'autres institutions et acteurs culturels. Ainsi se construit un effet de visibilité cumulative qui renforce encore l'autorité symbolique du musée. Les visiteurs eux-mêmes – qu'ils soient amateurs avertis, simples curieux ou publics contraints – font l'expérience d'une rencontre avec l'œuvre déjà précédée d'un puissant halo discursif et médiatique.

Réseaux de légitimation, réputation et inertie institutionnelle dans les controverses autour de l'art contemporain

Aucune institution muséale, même parmi les plus influentes, ne détermine seule les critères de consécration artistique. Les grands musées, centres d'art, foires internationales, collections et revues spécialisées fonctionnent au sein d'un système interdépendant comparable à ce que les sociologues des sciences désignent comme un « collègue invisible ». La reconnaissance d'un artiste dépend alors moins de ses seules qualités plastiques que de sa capacité à circuler dans cet ensemble de relations institutionnelles. Les artistes déjà validés par d'autres acteurs centraux du monde de l'art acquièrent plus facilement une visibilité internationale et une nouvelle légitimité.

Certes, chaque exposition peut faire émerger quelques figures inédites, mais ces ouvertures demeurent limitées afin de préserver la cohérence générale du système de

reconnaissance. À l'image du champ scientifique, la vérité artistique ne s'impose véritablement qu'à partir du moment où elle est collectivement reconnue et relayée par les principales institutions de l'art contemporain.

Ainsi, l'œuvre contemporaine ne se réduit plus à sa seule matérialité. Elle intègre également l'ensemble des dispositifs qui contribuent à sa validation : le musée, le discours critique, la médiation culturelle, les catalogues, les réseaux professionnels et la réputation de l'institution qui l'expose. En présentant une œuvre, le musée lui confère une aura symbolique et participe à son rayonnement. Les institutions culturelles produisent alors des hiérarchies implicites entre artistes et entre œuvres selon leur propre position dans l'espace international de l'art, certaines occupant une place centrale dans les grandes capitales culturelles, d'autres restant situées à la périphérie.

Les musées documentent abondamment les artistes qu'ils exposent : leur démarche, leurs influences, leurs déclarations, les analyses critiques consacrées à leur travail. En revanche, une interrogation essentielle demeure souvent peu explicitée : pourquoi ceux-là plutôt que d'autres ? Pourquoi certains artistes circulent-ils continuellement d'une institution à l'autre alors qu'une multitude d'autres créateurs, parfois tout aussi exigeants, innovants ou cohérents dans leur pratique, restent invisibles ? Les commissaires d'exposition justifient généralement leurs choix par les qualités intrinsèques des œuvres, mais cette explication ne suffit pas toujours à rendre intelligible le fonctionnement réel des mécanismes de sélection.

Dans *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich souligne d'ailleurs la difficulté à identifier clairement les règles de ce système de consécration, tout en reconnaissant son existence. Les distinctions entre artistes reconnus, secondaires ou marginalisés constituent pourtant un enjeu constant du monde de l'art. Cette relative opacité contribue alors à alimenter les contestations de ceux qui se sentent exclus du processus de légitimation.

La fascination exercée par l'art contemporain, mais également le rejet qu'il suscite auprès d'une partie du public, trouvent probablement une part de leur origine dans cette difficulté à comprendre les mécanismes de sélection institutionnelle. Les réactions de défiance ne visent pas uniquement les œuvres elles-mêmes ; elles portent aussi sur les raisons de leur présence dans des lieux investis d'une forte valeur symbolique. Beaucoup expriment le sentiment que d'autres productions auraient pu être exposées à leur place. Les remarques du type : « pourquoi cela ici ? », « n'importe qui pourrait en faire autant », traduisent moins une critique strictement esthétique qu'une incompréhension face au pouvoir de consécration exercé par les institutions culturelles.

Ce phénomène nourrit un espace de post-vérité émotionnelle dans lequel se croisent frustrations, ressentiments et disqualifications réciproques. D'un côté, de nombreux artistes demeurent durablement exclus d'un système muséal accessible à une minorité de créateurs déjà reconnus. De l'autre, certains visiteurs, souvent parmi les plus investis culturellement, éprouvent un sentiment d'échec lorsqu'ils ne parviennent pas à décoder les choix curatoriaux. Pierre Bourdieu décrivait ces publics comme animés d'une « bonne volonté culturelle » : ils cherchent à acquérir les codes de la légitimité artistique mais peuvent se sentir renvoyés à leur propre illégitimité lorsque ces codes leur échappent.

L'histoire des critiques adressées à l'art contemporain contribue également à compliquer toute réflexion sereine sur ces questions. Depuis l'exposition sur « l'art dégénéré » organisée à Munich en 1937 sous l'autorité de Goebbels, certaines attaques contre les avant-gardes artistiques ont durablement été associées à des imaginaires réactionnaires ou autoritaires. Cette généalogie idéologique continue de peser sur les débats contemporains.

Dans les années 1990, à la faveur de la crise du marché de l'art, des critiques plus argumentées et analytiques de l'art contemporain avaient pourtant commencé à émerger. Cependant, lorsque certains auteurs associés à cette contestation furent soupçonnés de proximités idéologiques problématiques, l'ensemble de la critique de l'art contemporain fut en partie disqualifié et assimilé à des positions conservatrices ou fascisantes.

Cette situation explique sans doute pourquoi les débats sur la légitimité de l'art contemporain demeurent aujourd'hui particulièrement sensibles. Les critiques hésitent souvent à interroger frontalement les mécanismes institutionnels de consécration, de peur d'être associés à des postures réactionnaires. Pourtant, l'émotion et les polarisations qui entourent ces controverses empêchent fréquemment une analyse sociologique plus large du rôle joué par les musées et les institutions culturelles dans la fabrication de la valeur artistique.

Une réflexion critique sur l'art contemporain suppose donc non seulement d'interroger les œuvres elles-mêmes, mais aussi les conditions institutionnelles de leur reconnaissance. Éclairer les logiques de sélection des conservateurs et des commissaires d'exposition permettrait sans doute de dépasser les oppositions stériles entre célébration inconditionnelle et rejet émotionnel de l'art contemporain.

En conclusion

En définitive, l'analyse croisée menée dans cet article met en évidence un déplacement profond du statut de la vérité esthétique dans l'art contemporain. Loin de résider dans les qualités intrinsèques de l'œuvre, celle-ci apparaît désormais comme le résultat d'un ensemble d'agencements techniques, médiatiques et institutionnels qui façonnent les conditions mêmes de l'expérience esthétique. Les technologies numériques et les dispositifs immersifs n'annoncent pas la disparition de l'aura, mais sa transformation : l'unicité matérielle de l'œuvre cède partiellement la place à des expériences incarnées, participatives et reconfigurables, tandis que l'institution muséale devient le principal opérateur de stabilisation symbolique.

Dans ce contexte, les musées ne se contentent plus de conserver et de montrer : ils contribuent activement à produire la vérité artistique en orchestrant la rencontre entre œuvres, publics et dispositifs techniques. Ce pouvoir de légitimation, exercé au sein de réseaux institutionnels interdépendants, explique à la fois la cohésion du système de reconnaissance artistique et les tensions qu'il suscite. La post-vérité qui entoure l'art contemporain ne procède pas seulement d'une ignorance ou d'un rejet esthétique, mais d'un sentiment d'exclusion face à l'opacité des mécanismes de sélection et de consécration.

Ainsi, la transformation technologique de l'expérience esthétique et la centralité croissante des institutions muséales engendrent un double mouvement : d'une part, une intensification de la médiation et de la spectacularisation de l'art ; d'autre part, l'émergence de contestations émotionnelles qui fragilisent la confiance dans les instances de légitimation. Comprendre ces tensions suppose de déplacer le regard : plutôt que de chercher la vérité de l'art dans l'œuvre seule, il convient d'analyser les dispositifs qui la rendent visible, crédible et partageable.

L'enjeu critique n'est donc plus de trancher la question de la valeur de l'art contemporain, mais d'éclairer les conditions sociales, techniques et institutionnelles de sa reconnaissance. C'est à ce prix que pourra s'ouvrir un espace de discussion moins polarisé, capable de dépasser les oppositions stériles entre célébration institutionnelle et rejet post-véritable, et de repenser la place de l'art dans une culture profondément reconfigurée par les technologies numériques.

Bibliographie

- GHINEA, Laura Teodora, (2024), *Le développement local par la culture*, Cluj-Napoca, Eikon, Școala Ardeleană.
- RASSE, Paul, & GIRAULT, Yves, (2012), « Les musées aux prismes de la communication, Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale », dans *Hermès*, N°61, Paris, CNRS Éditions.
- RASSE, Paul, (2017), *Le musée réinventé, Culture, patrimoine et médiation*, Paris, CNRS Éditions.