

## Ce que l'appropriationnisme dit de l'autorité de l'auteur

Que serait encore un auteur qui reprendrait à son compte l'œuvre d'un autre, la signerait et revendiquerait, *pour cet acte*, le statut d'auteur ? Que pourrait signifier l'autorité de cet auteur-là ? Ce genre de questions dont la formulation procède à la manière d'une expérience de pensée trouve dans l'exemple de l'appropriationnisme<sup>1</sup> certains éléments de réponses. Puisque l'appropriationnisme est cette pratique artistique de reproduction ou reprise d'œuvres d'autres auteurs, il offre à une réflexion philosophique sur l'autorité en art un appui opportun. En un sens, on peut estimer que l'appropriationnisme modélise l'autorité d'un auteur selon une équation relativement dépouillée<sup>2</sup>. La simplicité de cette équation se manifeste principalement dans un processus poïétique allégé puisque la création se « limite » à un geste de reprise. Dans la mesure où l'équation appropriationniste fait intervenir peu de facteurs, leur interaction est susceptible d'apparaître en pleine clarté. En particulier, elle aide à comprendre les rapports qui peuvent exister entre deux dimensions de l'autorité d'un auteur : l'auctorialité – le fait d'être auteur – et la qualité de ce qui est autoritaire.

### I. L'EXEMPLE DE SHERRIE LEVINE

Voilà donc à quel titre il sera question d'appropriationnisme : à titre d'expérience de pensée, sans qu'il s'agisse de se priver de ce que peut nous apprendre le volet *réalisé* de cette expérience de pensée. Pour ce faire, le propos prendra appui sur l'exemple de certaines œuvres d'une artiste en particulier, Sherrie Levine<sup>3</sup>. Au sein de sa pratique artistique, les œuvres qui retiendront notre intérêt seront des œuvres de type appropriationniste, dont on peut faire remonter les premières à l'exposition *Pictures* curatée par Douglas Crimp en 1977, à l'*Artist Space* de New York (Crimp D., 1979). Ce ne sont cependant pas les œuvres exposées lors de

---

<sup>1</sup> Pour des jalons historiques de la pratique artistique et une mise en évidence des références théoriques qui gravitent autour de la notion d'appropriationnisme, voir notamment Evans D. (éd.), 2009.

<sup>2</sup> Ce qui ne veut pas dire qu'elle serait sans incidence complexe.

<sup>3</sup> Sous un certain angle, l'œuvre de Levine correspond à la réalisation de la fiction borgésienne du *Quichotte* de Pierre Ménard – vis-à-vis duquel elle ne cache pas ses affinités : cf. la référence que Sherrie Levine fait à la nouvelle de Borgès (Levine S., 1982). Cela dit, l'hypothèse de Ménard diffère radicalement du geste appropriationniste joué par Levine. Alors que Pierre Ménard a créé à nouveau et spontanément, sans le recopier, un *Quichotte* qui s'avère être identique à celui de Cervantès, le travail de Levine s'affiche d'emblée comme une « copie » ou une « reprise ». Avec Levine, il s'agit de s'approprier explicitement, c'est-à-dire en reprenant la chose appropriée sans la créer à nouveau et en faisant signe vers elle. À ce sujet, voir les titres que Sherrie Levine donne à ses œuvres : *After Dürer*, *After Yves Klein*, *After Degas*, etc.

cet événement qui seront au cœur de notre attention, dans la mesure où Sherrie Levine n'y présentait qu'une série de collages de photographies issues de magazines *lifestyle*. Notre réflexion se resserre sur des cas d'appropriationnisme non pas dits de *low culture* – où l'artiste reprendrait des éléments plastiques d'un environnement culturel qui est celui des médias et du divertissement populaire – mais plutôt sur des cas d'appropriationnisme dits de *high culture* – où l'artiste reprend des œuvres d'art d'autres artistes<sup>4</sup>. C'est sous cette dernière forme que l'on peut estimer que l'appropriationnisme manifeste ses enjeux de façon plus aigüe, ou en tous les cas, de manière plus polémique, en tant que ses procédés ébranlent<sup>5</sup> le lien supposé évident qui unit des œuvres à des figures particulières par le biais de la notion de propriété, elle-même soutenue par celle de paternité. Alors que les images, les objets, les concepts ou encore les idées issus de la culture dite populaire sont réputés de domaine public dans l'imaginaire collectif, les œuvres d'art – et davantage encore, celles qui font l'objet d'une certaine reconnaissance institutionnelle – jouissent d'un statut particulier : on considère généralement qu'on en fait moins facilement ce que l'on veut<sup>6</sup>. Les appropriations par Sherrie Levine de photographies de Walker Evans en 1981 constituent un exemple de cet appropriationnisme dit de *high culture*. Ces appropriations, en tant qu'appropriations, ne sauraient être réduites à de simples emprunts : il ne s'agit pas, pour Levine, d'emprunter des motifs caractéristiques de l'œuvre d'Evans pour les soumettre à un traitement original. Pour autant, il n'est pas question non plus d'occulter une dette, puisque les appropriations de Levine font référence, dans leur titre même, aux œuvres appropriées. Dès lors qu'il n'y a aucune intention de duper, on ne saurait qualifier de telles productions de copies frauduleuses<sup>7</sup>. Par ailleurs, l'œuvre de Levine n'est pas davantage une simple citation, tout simplement parce qu'une citation n'est pas une œuvre. Lorsqu'on fait une citation d'une œuvre, on a conscience qu'on renvoie à une autre œuvre sans pour autant revendiquer de *faire* œuvre. Or la revendication de Levine est claire : elle est celle d'une œuvre, signée Sherrie Levine. De plus, on admet communément qu'une citation ne saurait posséder les propriétés de ce qu'elle cite : elle réfère à l'œuvre citée mais non directement à ce à quoi l'œuvre réfère en tant qu'œuvre (Danto A., 1989, p. 79-80). Si les œuvres appropriationnistes ne sont

---

<sup>4</sup> Sur cette distinction, voir notamment Sussman E., 1986, p. 51.

<sup>5</sup> Ce qui n'équivaut pas à nier.

<sup>6</sup> Il conviendrait de nuancer cette assertion en précisant que des réticences tout aussi importantes peuvent exister dans le contexte d'appropriations d'éléments culturels et en particulier quand l'appropriation concerne des éléments d'une culture étrangère. On parlera alors d'appropriationnisme culturel, mais ceci déborde le champ strict de l'art et certainement celui de la pratique artistique postmoderniste de l'appropriationnisme.

<sup>7</sup> S'il est évident que Levine ne dissimule pas ce qui est à la source de ses appropriations, il convient de remarquer que de telles appropriations ne sont pas sans poser des questions juridiques concernant la propriété intellectuelle : dans ce contexte, Levine a par exemple dû renoncer à reproduire les photographies d'Edward Weston, cf. Dussolier S., 2006.

pas des citations, on peut encore se demander si les propriétés qui sont possédées par l'œuvre appropriée peuvent être possédées par l'œuvre qui s'approprie cette œuvre.

## II. L'APPRÉHENSION ESTHÉTIQUE DES ŒUVRES DE LEVINE

La question de l'appréhension esthétique<sup>8</sup> d'une œuvre comme *After Walker Evans* se présente comme une manière efficace d'aborder de biais notre problématique centrale, celle qui vise à déterminer le sens de l'auctorialité d'un auteur dans le contexte de sa production appropriationniste. En effet, se demander comment appréhender esthétiquement *After Walker Evans* est une manière de mettre au jour la spécificité de cette œuvre par rapport à l'œuvre dont elle est la reprise. Ce qui est dans l'œuvre appropriationniste mais qui n'est pas dans l'œuvre qui fait l'objet de son appropriation pourrait nous renseigner sur le lieu et le sens de l'auctorialité de Levine. Sur le plan de la perception visuelle, aucun élément décisif ne pourra cependant être relevé : il n'est pas de différence majeure à établir entre les deux photographies – celle de Walker Evans et celle que Sherrie Levine en a prise à l'argentique depuis un catalogue consacré à Walker Evans. On pourrait certes dire que la photographie prise par Levine est de moins bonne qualité que celle d'Evans. Encore faudrait-il disposer de « l'original » de Walker Evans pour comparer les deux. Or on sait que cette œuvre de Levine est exposée sans « l'original » d'Evans<sup>9</sup>. Si l'on veut dès lors situer tout l'intérêt esthétique de l'œuvre de Levine, il faut évidemment déplacer notre attention vers des éléments plus conceptuels ou des idées.

## III. L'IDÉE À L'ŒUVRE DANS L'ŒUVRE DE LEVINE

Et s'il est une idée à rencontrer dans l'œuvre de Levine, il semblerait bien qu'il s'agisse de celle-ci : l'idée que la condition de possibilité de l'auteur est minée ; que les notions d'origine et d'originalité sont fondamentalement compromises ; que l'auteur ne peut pas se situer à l'initiative, à la source de son œuvre ; que toute création est tributaire d'autres créations ;

---

<sup>8</sup> L'appréhension esthétique est entendue tout au long de l'article dans un sens large, c'est-à-dire non exclusivement perceptuel ou esthétique. L'utilisation du terme esthétique se calque sur la définition qu'en donne Schaeffer J.-M., 1996. D'après cette acception, le terme esthétique englobe des éléments cognitifs et même conceptuels.

<sup>9</sup> L'adjectif *original* est entre guillemets étant donné qu'il ne saurait y avoir que des multiples en photographie – même si le recours à une « parade » de « raréfaction systématique » du nombre de reproductions lors d'une édition peut tendre à créer un « effet-originalité ». Cf. Krauss R., « Sincèrement vôtre : Rodin et la question de la reproduction », 1993.

que toute création est nécessairement citation, rapiècement d'autres œuvres. *Grosso modo*, c'est l'idée de « la mort de l'auteur », exprimée par Barthes dans son article éponyme paru en 1968 (Barthes R., 1968). Il s'agirait d'une idée particulièrement à propos dans le cas de Levine puisqu'elle-même reprend à son compte cette thèse de « la mort de l'auteur » dans une de ses « déclarations » (Levine S., 1982, p. 48). Soulignons que cette déclaration procède d'ailleurs d'une manière appropriationniste, c'est-à-dire en réutilisant tels quels ou presque des morceaux entiers de l'article de Barthes. On y observe cependant de légères variations. Le propos qui devait, chez Barthes, concerner plus strictement l'écrivain quant à son incapacité de poser un geste « originel »<sup>10</sup> trouve une résonance plus large chez Levine sans que la conclusion ne diverge toutefois : il intègre l'artiste visuel dont le geste, pas plus que celui de l'écrivain, ne pourra jamais être « *original* »<sup>11</sup>. Par ailleurs, en anglais, le mot « *original* » fait signe vers une équivocité plus forte que celle qu'on peut trouver en français avec le mot « originel ». Mais cette équivocité sert bien la conception de Barthes sans la trahir<sup>12</sup> : c'est à dessein qu'elle exprime deux choses. D'une part, il n'y a pas de commencement absolu – il n'y a pas d'origine en création sinon à titre de mythe<sup>13</sup>, et d'autre part, précisément parce que l'origine est toujours renvoyée à une autre origine qui la précède, l'originalité – cette possibilité de produire quelque chose de foncièrement singulier – est compromise. Origine et originalité, sans être des notions identiques transparaissent dans leur solidarité. C'est tout le sens aussi des *After* chez Sherrie Levine. *Après* : parce qu'il y a toujours quelque chose qui précède. Et *d'après*, parce que je ne fais rien qui puisse complètement se singulariser par rapport à l'œuvre qui me précède.

#### IV. LE CAS D'EDWARD WESTON

Cette grille de lecture est d'autant plus féconde si l'on songe à d'autres œuvres encore de Levine, et en particulier celle-ci : *After Edward Weston* qui est une re-photographie de la photographie du torse de Neil, le fils du photographe Edward Weston. Derrière la photo de Levine est une origine qui nous interdit de situer Levine à la source ultime de son œuvre. Cette origine est l'œuvre de Weston. Mais derrière celle de Weston, se trouve une autre origine,

---

<sup>10</sup> « L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel » in Barthes R., 1968, p. 65.

<sup>11</sup> « *We can only imitate a gesture that is always anterior, never original* » in Levine S., 1982, p. 48.

<sup>12</sup> D'autant plus que l'article de Barthes paraît d'abord en anglais dans la revue *Aspen*.

<sup>13</sup> Sur ce point, voir Krauss R., « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », 1993 et en particulier son analyse de la figure de la grille (p. 136-141) développée plus amplement dans un article disponible dans le même ouvrage, intitulé « Grilles ».

comme le souligne Douglas Crimp (Crimp D., 1980, p. 98-99). Il y a, derrière son œuvre, toute notre construction du buste masculin façonnée par les *Kouroi* grecs. Par la mise en abîme d'origines, l'œuvre de Levine procède à la mise en évidence de l'impossibilité fondamentale d'être un auteur. C'est la mort de l'auteur. Mais si c'est réellement ce que nous apprend l'appropriationnisme de l'autorité de l'auteur, alors il faut bien saisir les fondements et implications de cette thèse.

## V. LES FONDEMENTS ET IMPLICATIONS DE LA MORT DE L'AUTEUR

Des prémices de la déconstruction de la figure de l'auteur au constat de penseur-légiste établi par Barthes, il faudrait retracer tout l'itinéraire<sup>14</sup> emprunté par l'art et doublé d'un autre qui s'y superpose, celui de disciplines d'analyse, telle la linguistique. Mais pour notre propos, il est opportun d'épingler le point suivant. La mort de l'auteur n'éclate au grand jour que parce qu'en art, une voix de plus en plus impersonnelle s'est chargée de dissoudre la *personne* de l'auteur et de montrer l'inconsistance d'une prétention à une voix personnelle. Selon Barthes on trouverait notamment chez Mallarmé des traces de ce procès, chez les Surréalistes aussi, dans l'écriture automatique (Barthes R., 1968, p. 62-63). Le mouvement de dépersonnalisation de la voix qui s'opère en littérature équivaut pour Barthes à la genèse de la déclaration de la mort de l'auteur. Plus tard, la linguistique contribuera à lui donner du crédit en décrivant l'énonciation comme un « processus vide », un processus qui connaît une fonction-sujet qui ne saurait cependant être attachée à aucune personne en particulier<sup>15</sup>. Quant aux implications de cette thèse, elles se mesurent aux conséquences qu'elle engendre. Or la conséquence principale de la mort de l'auteur, c'est la libération du sens. Sa disparition indique que l'on peut se passer de la petite personne qui cloisonnait toujours le propos de l'art, qui empêchait le discours de circuler dans la diversité de ses dimensions. L'auteur une fois mort, il n'est plus de « cran d'arrêt » à la signification (Barthes R. 1968, p. 65). La question n'est plus celle de déterminer ce qu'a voulu exprimer tel petit « Monsieur » en disant telle chose (Mallarmé S., 1945, p. 657). L'intention n'est qu'un principe de « raréfaction du discours » (Foucault M., 1971, p. 28) : « qu'importe qui parle » dirait Foucault (Foucault M., 1994, p. 812). L'enjeu esthétique de la

---

<sup>14</sup> Ce qui ne fait pas l'objet spécifique de notre réflexion.

<sup>15</sup> Barthes R., 1968, p. 63-64 : L'énonciation est comprise, à travers la linguistique, comme « un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors l'énonciation qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage ».

déclaration de la mort de l'auteur est cette libération du sens et cet enjeu n'est pas sans incidence politique : voilà un lieu où se dessine l'émancipation de l'autorité.

En refusant d'assigner au texte [...] un « secret », [on] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases [...] (Barthes R., 1968, p. 66).

C'est en 1968 qu'est publié l'article de Barthes.

## VI. LA CONDITION DE POSSIBILITÉ DE LA FIN DE L'AUCTORIALITÉ : L'AUTEUR

Telle est la conclusion à laquelle nous pourrions naturellement être portés : ce qu'est une œuvre appropriationniste n'est autre qu'une forme de consécration de la mort de l'auteur. Et cette consécration de la fin de l'auctorialité serait en réalité aussi celle de l'autorité – des droits et des pouvoirs qui accompagnaient le statut d'auteur. Mais le problème auquel on est confronté est le suivant : Levine n'a rien déposé de neuf dans l'image de Walker Evans ; il n'est pas d'élément plastique radicalement neuf qui serait propre à nous renvoyer à la mort de l'auteur. La question de la mort de l'auteur, si on y vient bel et bien lors d'une expérience spectatorielle, on ne saurait cependant y venir que par le cartel – qui fait apparaître la re-photographie de Levine comme telle, c'est-à-dire comme une *re-photographie*. On vient donc à la mort de l'auteur par le *nom d'un auteur*<sup>16</sup>. C'est ce qui ouvre au sens de l'œuvre, à la richesse de ce sens. Le nom de l'auteur joue un rôle ici qui est exactement opposé à celui de « cran d'arrêt du sens » : il est plutôt le *socle* du sens<sup>17</sup>. Le nom de l'auteur est à la racine d'un sens élémentaire – la mort de l'auteur – mais d'un autre sens encore, celui de la dimension féministe de l'œuvre de Levine. Le nom de Sherrie Levine est le nom d'une artiste femme. Et il n'est pas anecdotique d'insister sur sa position de femme quand on voit que les œuvres que Sherrie Levine s'approprie

---

<sup>16</sup> Pour d'autres critiques d'une tentation qui consisterait à vouloir faire de l'appropriationnisme une exemplification de la thèse de la mort de l'auteur, voir Irvin S., « Appropriation and Authorship in Contemporary Art », 2005, p. 123-137 et Trespeuch H., 2017.

<sup>17</sup> On pourrait nous objecter que le passage par l'auteur n'est pas strictement indispensable pour la réception de cette œuvre appropriationniste ; que le recours à la personne ou au nom de l'auteur musèle encore un sens qu'on aurait pu vouloir librement adopter comme sens principal de l'œuvre dans le cadre d'une expérience esthétique authentiquement autonome. Ce qu'on pourrait opposer, c'est le libre droit du spectateur d'appréhender esthétiquement la photographie de Levine *comme ne sachant pas* qu'il s'agit d'une re-photographie. Cette objection a ses limites : il reste à déterminer si la « libre appréhension » de la photographie de Levine comme s'il s'agissait d'un « original » procède réellement d'une expérience esthétique de l'œuvre de Levine et non pas plutôt d'une expérience esthétique de celle de Walker Evans.

sont des œuvres d'artistes masculins. Le nom de l'auteur est alors crucial sous deux aspects pour le sens de l'œuvre. Premièrement, en accédant au nom de l'auteur, on constate qu'il s'agit d'un *autre* auteur, un autre que Walker Evans. On se rend capable d'identifier l'œuvre comme une appropriation, et non pas comme une œuvre au premier degré – ce qui nous engage sur la piste de la mort de l'auteur. Deuxièmement, en accédant au nom de l'auteur, on est renseigné sur l'identité de cette auteure, il s'agit d'une femme. Cette identité nous engage cette fois sur la piste d'une lecture féministe de l'œuvre. Non pas que toute œuvre de femme soit nécessairement féministe. Mais dans le contexte de la mort de l'auteur dans lequel on vient de s'inscrire, on peut s'interroger de manière féconde, avec Craig Owens, sur la question de savoir si, en s'appropriant systématiquement les œuvres d'auteurs masculins, Sherrie Levine n'a pas uniquement mis à mal l'auctorialité de l'œuvre mais aussi la possibilité d'être le *père* d'une œuvre (Owens C., 1987, p. 73). On peut se demander si en refusant l'auctorialité, depuis une identité de femme, elle n'a pas mis à mal les droits du père – quand on sait finalement toute la figure autoritaire qu'on a voulu abattre et qu'on a explicitement visée quand on a tué l'auteur dans le contexte de Barthes<sup>18</sup>. Cette atteinte portée aux droits du père prendrait une tournure davantage littérale encore dans le cadre des re-photographies de la série qu'Edward Weston a consacrée à son *fils* Neil. Que l'on retienne cette dernière piste de lecture ou qu'on la discute, on conviendra de ceci, dans le cas de Levine : quel que soit précisément le propos de l'œuvre, il ne se rend accessible que par un passage par l'identité de l'auteur, la personne de l'auteur. Et loin de se rendre absente, l'auteure se réaffirme dans une auctorialité minimale certes, mais dont l'autorité est paradoxalement renforcée.

## VII. L'AUCTORIALITÉ MINIMALE, UN JEU DE RENFORCEMENT DE L'AUTORITÉ

L'auctorialité à laquelle accède Levine s'articule autour d'une poïesis minimale<sup>19</sup>, une simple reprise de ce qui est déjà constitué comme une œuvre d'art. La poïesis qui donne lieu à

---

<sup>18</sup> Ce qui n'est pas tout à fait hors de propos quand on s'en remet aux déclarations de Levine : « *I think part of my interest in being radical, polemical was that I was angry. I felt angry at being excluded. As a woman, I felt there was no room for me. There was all this representation, in all this new painting, of male desire. The whole art system was geared to celebrating these objects of male desire. Where, as a woman, was only allowed to represent male desire* » : cf. Sherrie Levine citée par Marzorati G., 1986, p. 96-97.

<sup>19</sup> La qualification de cette poïesis d'après son caractère minimal n'est pas à comprendre en un sens axiologique : il ne s'agit pas d'un jugement émis sur la pratique artistique en question et qui viserait à l'évaluer d'une quelconque manière ; il s'agit de la description d'un processus de création se déployant objectivement à partir de moyens économes.

son statut d'auteure se réduit à l'élection d'une œuvre d'art, son vol<sup>20</sup>, sa signature. Son travail se limite à signer quelque chose de « tout fait » – mais pas un ready-made, qui devrait, lui, passer par la voie de l'artification. L'apport de l'auteure est encore plus circonscrit : il s'agit de signer quelque chose de « tout fait » qui appartient *déjà* au monde de l'art. Et on s'avance même un degré plus loin dans cette expérience de pensée (réalisée) : plus minimale que minimale encore, cette auctorialité ne procède pas d'un geste inédit. Elaine Sturtevant en 1965 exposait comme siennes les fleurs de Warhol avant de faire de même avec ses Marilyn (Lee P., 2016). On ne peut donc même pas concéder une originalité spéciale à Levine qui équivaldrait à une originalité au second degré. Son auctorialité est des plus restreintes. Mais elle suppose une autorité renforcée.

En effet, paradoxalement ou non, quand il ne reste que le squelette de l'auteur, sa puissance est d'autant plus flagrante. L'auctorialité nue révèle son lien consubstantiel à l'autorité. Ce que démontre avec force l'œuvre de Levine c'est la non-nécessité pour être auteur de ce que l'on perçoit habituellement comme des conditions indispensables d'accès au statut d'auteur. L'auctorialité de Levine se détache des impératifs d'originalité, d'innovation, d'authenticité<sup>21</sup>, de touche. Dépouillé de toutes ses qualités, il reste ceci à l'auteur : l'autorité pure et la performativité de ses actes illocutoires. Il reste l'efficacité du choix, de la déclaration, de la signature. En réalité, contrairement à ce que la thèse de la mort de l'auteur pourrait nous inviter à croire, la généalogie n'est pas celle de Mallarmé, du langage qui parle tout seul à la place d'un quelconque propriétaire. La généalogie de ce genre d'auctorialité est bien plus assertive : elle est celle de Duchamp et du choix curatorial ; elle est celle de Rauschenberg et de son portrait d'Iris Clert<sup>22</sup>. Au sein de cette tradition artistique, l'auteur est à l'avant-plan : sans lui, l'œuvre n'est pas, pas même un peu. L'urinoir de Duchamp est une œuvre d'art

---

<sup>20</sup> Le vocabulaire du délit est volontiers brandi par les défenseurs de la pratique appropriationniste pour la décrire. Voir par exemple Crimp D., 1980, p. 100 ou encore Krauss R., « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », 1993, p. 147. Le choix de ce terme pour caractériser la pratique appropriationniste fait par ailleurs remonter à la surface les affinités généalogiques qu'elle peut entretenir sous certains aspects avec la pratique du détournement théorisée par Debord G. E. et Wolman G. J., 1956.

<sup>21</sup> Il y aurait matière à affiner le propos étant donné que Levine ne rompt pas complètement avec une certaine forme d'authenticité, « d'aura » au sens de Walter Benjamin : les œuvres de Levine sont des œuvres physiques qui existent en quantité limitée. Bien que l'expérience esthétique à laquelle elles convient le spectateur relève davantage de l'ordre conceptuel, ces œuvres ne fonctionnent pas comme un pur protocole puisqu'elles ont partie liée à un *hic et nunc*. C'est d'ailleurs l'aspect qui fera l'objet d'une critique plastique par l'artiste Michaël Mandiberg. Ce dernier entend pousser plus loin la proposition de Levine dans le sens d'une destruction de l'aura. Voir à ce propos le site qu'il a réalisé et qui permet à tout utilisateur de faire gratuitement l'acquisition d'un Michaël Mandiberg, une œuvre d'après-Sherrie-Levine-d'après-Walker-Evans : <https://aftersherrielevine.com>.

<sup>22</sup> « Ceci est un portrait d'Iris Clert si je dis que c'en est un ». Cf. Krauss R., « Sens et sensibilité », 1993, p. 59 : « Ayant accepté de participer à une exposition de la galerie Iris Clert en mai 1961 (" Les 41 présentent Iris Clert ") par un portrait de la propriétaire, Rauschenberg envoya un télégramme à la dernière minute : " Ceci est un portrait d'Iris Clert si je dis que c'en est un " (N. d. T.) ».



uniquement parce que *Duchamp* l'a choisi (Anonyme, 1917). Le portrait d'Iris Clert réalisé par Rauschenberg n'en est un que parce que *Rauschenberg* le dit. La contrainte que ce genre d'autorité fixe pour la réception du spectateur est incontournable. L'auteur est, dans ce type de cas, ce dont on ne peut pas se passer pour accéder au sens. L'auteur est le facteur minimal de sens. Je proposerais deux remarques pour qualifier plus avant cette autorité et la nuancer.

#### VIII. DISTANCE AVEC UNE GÉNÉALOGIE AUTORITAIRE

On peut placer Levine dans la lignée d'une auctorialité autoritaire qui revendique pour soi un pouvoir particulier – celle de Duchamp, celle de Rauschenberg. S'agit-il cependant de la même démarche ? Certes, sur le plan formel, les mouvements se ressemblent : se contenter de déclarer ; se contenter de signer. Mais les positions qu'occupent respectivement ces auteurs suggèrent une différence substantielle à l'œuvre dans la nature de leur autorité. À propos de l'œuvre de Levine, il convient de se demander ceci : *qui* ici est en train de s'appropriier et *qu'est-ce que* cette personne s'approprie au juste ? Qui ? Une artiste femme, qui n'est pas un homme comme ces hommes qu'elle « vole ». Qu'est-ce que cette artiste s'approprie ? Des photographies. Pas uniquement bien sûr, puisque Sherrie Levine s'est aussi approprié des peintures et des sculptures (Trespéuch H., 2013, p. 44-53). Mais si on s'intéresse aux photographies en particulier, on peut se pencher sur les *sujets* des photographies des œuvres qu'elle s'approprie. Et c'est d'ailleurs sur ce point que Craig Owens attire notre attention dans son article « The Discourse of Others » (Owens C., 1987). Owens relève que sur les photos de Sherrie Levine, il s'agit toujours ou presque d'Autres, de figures d'Autres : la femme, l'enfant, l'ouvrier, la nature<sup>23</sup>. Ceci nous empêcherait de nous contenter d'un raisonnement formaliste pour apprécier l'autorité de Levine : les identités en présence comptent pour éclairer sur la nature du geste auctorial. Plutôt que « *s'approprier* » on serait tenté de dire, avec Owens, que Levine « *exproprie* les appropriateurs »<sup>24</sup>. On partait d'une thèse de l'impersonnalité, on est conduit à l'importance de la personnalité de l'auteur, dans un discours à valeur

---

<sup>23</sup> Owens C., 1987, p. 81 : « Levine's first appropriations were images of maternity (women in their natural role) from *ladie's* magazines. She then took landscape photographs by Eliot Porter and Andreas Feininger, then Weston's portraits of Neil, then Walker Evans's FSA photographs. Her recent work is concerned with Expressionist painting, but the involvement with images of alterity remains : she has exhibited reproductions of Franz Marc's pastoral depictions of animals, and Egon Schiele's self-portraits (madness) ». Sur la cohérence thématique de l'œuvre de Levine, voir aussi : Owens C., 1982.

<sup>24</sup> Owens C., 1987, p. 73 : « Levine's disrespect for paternal authority suggests that her activity is less one of appropriation – a laying hold and grasping – and more of expropriation : she expropriates the appropriators ». Sur les limites de la dimension progressiste d'une stratégie appropriationniste, cf. Crimp D., 1993.

transpersonnelle<sup>25</sup>. On peut donc prendre ses distances avec une généalogie strictement autoritaire par le biais de l'identité substantielle : en se demandant simplement qui parle par rapport à qui<sup>26</sup>.

#### IX. DISTANCE AVEC UNE RÉCEPTION SPECTATORIELLE SOUMISE À L'AUTORITÉ

Une autre manière de nuancer l'autorité de l'auteur est de s'arrêter sur les conditions de réception de l'œuvre<sup>27</sup>. Jusqu'ici, il a été admis que l'auteur est ce facteur minimal de sens et que son caractère incontournable fait partie de son visage autoritaire. Mais dans une certaine mesure, si on prend les choses à rebours, l'auteur n'est pas là pour *limiter* le sens mais pour y *donner accès*. À cet égard, les conceptions d'Umberto Eco défendues dans *L'œuvre ouverte* constituent de véritables points d'appui (Eco U., 1965). Le rôle de l'auteur y est envisagé d'après une double modalité propre à réviser la conception unilatérale de l'auteur comme principe de raréfaction du sens. Avec *L'œuvre ouverte*, il faut comprendre l'auteur comme celui qui construit « un champ de possibilités » (Eco U., 1965, p. 34) : un champ au sein duquel le sens est possible. Que le sens soit rendu possible par l'auteur ne veut pas dire qu'il le détermine en dernière instance mais plutôt qu'il ouvre une série de possibilités – qui éventuellement peuvent exister en quantité infinie<sup>28</sup> – *parmi lesquelles* le spectateur est censé choisir. L'œuvre donne lieu à une ouverture – qui serait d'ailleurs une caractéristique majeure du plaisir esthétique que l'on peut éprouver à son sujet selon Eco<sup>29</sup>, mais qui suppose un minimum de

---

<sup>25</sup> En effet, il est évident que ramener l'œuvre à l'identité de l'auteur ne revient pas nécessairement à se couper d'une portée transpersonnelle, et cette ouverture ne vaut certainement pas uniquement pour l'œuvre de Levine ni de l'appropriationnisme en général. Cf. par exemple Hugo V., 1973, p. 28 : « quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ». Rejeter l'impératif d'une voix impersonnelle n'implique pas que l'appropriationnisme de Levine appelle à des considérations « biographico-aneecdotiques » et encore moins à une conception monadique du sujet.

<sup>26</sup> Contrairement à ce que Foucault préconisait d'écarter, il importerait de savoir *qui* parle – même s'il s'agit moins de parler que de faire dans le cas de l'œuvre de Levine.

<sup>27</sup> En ce sens, c'est vers une réflexion beaucoup plus vaste que nous emmène cette expérience de pensée appropriationniste – une réflexion qui mériterait de toute évidence une étude de fond qui lui serait consacrée en propre.

<sup>28</sup> Voir à titre d'exemple *Finnegans Wake* de James Joyce et l'analyse qu'en livre Umberto Eco in Eco U., 1965, p. 23-24 : « Chaque événement, chaque mot peut être mis en relation avec tous les autres, et l'interprétation sémantique d'un terme rejaillit sur l'ensemble. Cela ne veut pas dire que l'œuvre soit privée de sens : si Joyce y introduit des clefs, c'est précisément parce qu'il souhaite la voir lue dans un certain sens. Mais ce “ sens ” a la richesse de l'univers et l'auteur prétend qu'il implique la totalité de l'espace et du temps ». Voir aussi le dernier chapitre de l'ouvrage qui lui est consacré. Plus globalement, les considérations d'Eco sur la notion d'œuvre ouverte ne se restreignent pas à des exemples littéraires.

<sup>29</sup> Eco U., 1965, p. 59 : « L'ouverture est la condition même de la jouissance esthétique, et toute forme dont on peut jouir pour ce qu'elle est dotée d'une valeur esthétique, est “ ouverte ». Elle l'est [...] alors même que l'artiste tend à une communication univoque et non ambiguë ».

fermeture : en dehors des possibilités, parmi lesquelles on peut plus ou moins librement opter, il n'y a pas d'autres possibilités<sup>30</sup>. Le *champ* de possibilités contraint. En ce sens, l'expérience de pensée appropriationniste dessine peut-être un trait fondamental de l'œuvre d'art et de la réception esthétique des œuvres d'art. Voici l'idée qu'elle véhicule : on ne peut pas se passer de l'intentionnalité auctoriale ; on ne peut pas se défaire complètement d'une autorité<sup>31</sup>. Cette intentionnalité auctoriale est à double tranchant : certes elle est contrainte, mais elle est aussi la condition d'une ouverture. Elle extrait le spectateur de cette liberté sans contenu que seraient toutes les possibilités qui se présenteraient à titre d'équiprobabilités ; elle fait sortir du « bruit blanc » – qui résulterait de tous les sons joués en même temps (Eco U., 1965, p. 131). Oui d'accord, elle donne accès à une liberté tenue en laisse, une liberté qui n'est pas la liberté totale que je rencontre face à une flaque de goudron (tenez cette flaque me fait penser à la mer, cette flaque me fait penser à ma tante, à une chaussette). Cette liberté esthétique totale est bien une liberté à laquelle on renonce quand on accepte d'être soumis à l'autorité de l'auteur et de son intentionnalité. Estimer sa perte, l'étendue de cette perte est une autre question.

#### X. LIBERTÉ SPECTATORIELLE, UN RETOUR AU SENSIBLE SUR FOND DU CONCEPT

On pourrait s'interroger sur la nature de la liberté spectatorielle permise par une re-photographie d'Evans par Levine, étant donné les limites qu'une telle œuvre semble imposer à l'expérience esthétique. Voici comment ces limites se présentent dans un premier temps : il n'y aurait rien à regarder dans la re-photographie elle-même, si ce n'est la photographie, qui n'est cependant pas de Levine et ne saurait se confondre avec son œuvre ; le résidu de l'œuvre serait sa simple autorité, rendue accessible par le cartel. Si la prise en compte de l'auteur constitue la condition de réception de l'œuvre, et que cette prise en compte constitue en même temps le seul élément véritablement disponible à l'attention esthétique, on conçoit avec peine une marge de liberté interprétative pour le spectateur. Et pourtant, l'interprétation de l'œuvre, tout en étant

---

<sup>30</sup> Eco U., 1965, p. 34 : Un minimum de « fermeture » maintient l'œuvre comme œuvre : « l'œuvre est bien *ouverte* mais dans le cadre d'un *champ* de relations [...]. Aucune des œuvres ouvertes [...] que nous avons envisagées ne nous est apparue comme un agglomérat d'éléments occasionnels, prêts à émerger du chaos pour devenir n'importe quelle forme ; il s'agit toujours d'une œuvre véritable. Le dictionnaire [...] est [...] ouvert à toutes les compositions possibles du matériau qu'il propose : mais il n'est précisément pas une *œuvre* ».

<sup>31</sup> Sous peine de faire porter notre attention esthétique sur autre chose que sur l'œuvre de l'auteur. Ce qui ne rendrait pas impossible toute expérience esthétique mais rendrait impossible l'expérience esthétique *de* l'œuvre de l'auteur. Sur la contrainte interprétative que fait peser l'auteur sur son œuvre quant à la détermination de ses propriétés sans que ne soient engagées par là et de manière stricte une ou des lectures particulières de l'œuvre, voir Irvin S., 2007 et Irvin S., « The Artist's Sanction in Contemporary Art », 2005.

nettement circonscrite par l'identification objectale<sup>32</sup>, n'est pas entièrement *déterminée* par elle. Assurément, la délimitation de l'interprétation est relativement stricte : une expérience spectatorielle qui ferait abstraction de l'auteure, ou qui ne lui accorderait pas la place centrale qu'elle exige (en se focalisant par exemple sur la photographie d'Evans), n'aurait tout bonnement pas accès à l'œuvre de Levine. Une mauvaise identification de l'objet revient ici à le manquer et à s'empêcher de faire la part entre l'œuvre appropriationniste et l'œuvre appropriée. Mais le passage obligatoire par l'auteure (pour parvenir à une identification objectale correcte) ne marque toutefois pas le point d'arrêt final de l'interprétation. Pour peu que la réception de l'œuvre de Levine prenne pour base son autorité, une nouvelle liberté pour le spectateur se profile. Désormais, le spectateur peut retourner et donner sens aux autres aspects de l'œuvre qui exigeaient d'être délaissés pour que l'œuvre soit accessible : la qualité du tirage photographique, son format, son encadrement, sa mise en espace. Une fois le concept rencontré, le perceptuel peut refaire surface et enrichir l'expérience du spectateur. En deçà du concept, le perceptuel ne relève pas encore de l'œuvre : à ce stade, tout ce qui relève du sensible ne saurait être pertinent comme tel pour la réception de l'œuvre de Levine. Le sensible ne devient pertinent *que lorsque* le concept est rencontré. Il ne s'agit donc pas, à la manière de Goodman, de résoudre le problème de deux objets perceptuellement indistincts par une observation plus poussée de l'œuvre qui serait guidée par une donnée conceptuelle (Goodman, 1990). Aucune différence perceptuelle n'est ultimement décisive pour accéder à l'œuvre de Levine, même si de telles différences peuvent s'apprécier *sur fond* de données conceptuelles. Par ailleurs, si l'on doit reconnaître que les différences perceptuelles peuvent être de nature à nous indiquer que nous avons affaire à une appropriation – dans la mesure où un défaut dans l'image serait le signe d'une re-photographie – c'est ultimement le nom de l'auteure appropriationniste qui donne accès à l'œuvre.

Cela étant, les aspects perceptuels font bien partie de l'œuvre et ce sont peut-être même eux qui offrent au spectateur le support le plus adéquat pour l'exercice d'une liberté interprétative. Ces aspects participent de la copie, du multiple et, dans certains cas, de la série<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> On peut comprendre ici « l'identification objectale » comme ce qui répondrait à la question de savoir *où* est l'œuvre. Sur les manières dont l'art contemporain problématise et appelle à problématiser *ce qui* doit être soumis au regard, cf. Lenain T., 2002.

<sup>33</sup> Parfois, et c'est plus souvent le cas dans des expositions monographiques, les œuvres photographiques de Levine sont montrées en « série ». Plusieurs re-photographies réalisées à partir des photographies d'un seul et même artiste sont alors présentées ensemble. En témoigne la mise en espace de son exposition « Mayhem » au Whitney Museum en 2012 (voir le site web du musée). Du fait de sa globalité, ce genre de dispositif apporte encore une nouvelle dimension à l'œuvre ainsi qu'à sa réception. Cela n'empêche pas qu'au sein de l'ensemble, chaque re-photographie s'accompagne d'un titre qui lui est propre, ce qui légitime la possibilité de traiter la re-photographie comme une entité autonome et non comme l'élément indissociable d'une installation globale. Dans le cas des re-photographies d'Evans, les titres sont construits comme suit : *After Walker Evans*, # (numéro).

Si le propos ne peut être de détailler l'éventail des résultats de la liberté interprétative ainsi offerte au spectateur, en revanche, il importe d'identifier ce qui est investi par cette liberté. À cet égard, l'expérience de la copie est troublante, puisque du fait même de son statut de copie, elle ne saurait, croit-on, se voir attribuer le statut d'œuvre. Elle conduit de la sorte à investiguer sur ce qui fait qu'une œuvre est œuvre, ce qui fait qu'un auteur est auteur. Un élément de réflexion à ce propos est peut-être fourni par Raymond Bellour, dans un article consacré au cinéma où il s'interroge sur l'effet généré par une photographie, c'est-à-dire une image fixe, surgissant dans un film (Bellour, 2002). Il y soutient l'idée que la photographie soustrait le spectateur à l'illusion du mouvement en le confrontant à la nature de son unité de base, le photogramme. L'intrusion de la photographie conduirait le spectateur à se détacher du film pour « penser au cinéma » :

Entendons, aussi bien penser que je suis au cinéma, penser le cinéma, penser tout en étant au cinéma. Bref, la présence de la photo me permet d'investir plus librement ce que je vois. Elle m'aide (un peu) à fermer les yeux en les gardant ouverts (Bellour, 2002, p. 77).

Il y aurait, via la copie, quelque chose de cet ordre chez Levine : l'expérience d'une soustraction puis d'un retour – expérience probablement encore amplifiée dans l'hypothèse où elle interviendrait dans un contexte muséal physique, où le spectateur promènerait littéralement son regard en effectuant des allers-retours entre l'œuvre et le cartel. Un mouvement d'éloignement puis de rapprochement. Levine introduit un décalage entre le spectateur et la photographie d'abord supposée d'Evans. Cette photographie d'Evans nous est montrée mais nous devons ne pas la voir pour voir l'œuvre. Nous ne saurions toutefois nous empêcher complètement de voir la photographie d'Evans : puisqu'il n'y a presque que cela à voir. Nous la voyons donc, inévitablement, et nous la regardons. Mais nous ne saurions la voir comme avant, c'est-à-dire *juste comme* la photographie d'Evans. Et nous savons même ceci : que si nous sommes à l'avenir confrontés à la photographie d'Evans, nous serons portés à penser à l'œuvre de Levine. De telle sorte que l'appropriationnisme de Levine réalise à nouveaux frais une partie de la prophétie de Benjamin (2017). D'après Benjamin, les conditions de diffusion des œuvres permises par la reproductibilité technique ne rendent pas seulement caducs *l'hic et nunc* des nouvelles productions artistiques : elles retentissent tout autant sur l'aura des œuvres d'art anciennement créées sous le régime auratique de l'art. D'une façon comparable, l'appropriation affecte de manière rétroactive l'œuvre initiale en portant atteinte à son unicité. À la différence de la citation qui ne possède pas les propriétés de ce qu'elle cite, l'appropriation, quant à elle,

s'autorise en partie à posséder les propriétés de ce qu'elle s'approprie – voire même, à déposséder la chose appropriée de certaines de ses propriétés. Et dans l'interstice qui s'est glissé entre la photographie et la re-photographie, un espace de pensée s'est ouvert pour le spectateur.

Université catholique de Louvain  
Institut supérieur de Philosophie  
Place Cardinal Mercier  
14/L3.06.01  
[clarisse.michaux@uclouvain.be](mailto:clarisse.michaux@uclouvain.be)

Clarisse MICHAUX

#### BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1917). « The Richard Mutt Case », in *The Blind Man*, n°2, mai 1917, p. 5.
- BARTHES, Roland (1968). « La mort de l'auteur », in *Mantéia*, n°5, p. 61-67.
- BELLOUR, Raymond (2002 [1990]). « Le spectateur pensif », in *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la différence (Les Essais), p. 75-83.
- BENJAMIN, Walter (2017 [1936]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. L. DUVOY), Paris, Allia.
- BORGÈS, Jorge Luis (1951 [1946]). « Pierre Ménard auteur du Quichotte », in *Fictions* (trad. P. VERDEVOYE et N. IBARRA), Paris, Gallimard (La Croix du Sud), p. 57-71.
- CRIMP, Douglas (1979). « Pictures », in *October*, vol. 8, printemps 1979, p. 75-88.
- (1980). « The Photographic Activity of Postmodernism », in *October*, n°15, hiver 1980, p. 91-101.
- (1993). « Appropriating Appropriation », in *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, p. 126-137.
- DANTO, Arthur (1989 [1981]). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (trad. C. HARY-SCHAEFFER), Paris, Seuil (Poétique).
- DEBORD, Guy-Ernest et WOLMAN, Gil Joseph (1956). « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues*, n°8, mai 1956, p. 2-9.
- DUSSOLIER, Séverine (2006). « Le droit d'auteur et l'appropriation artistique », in *Art'Icle*, février 2006, p. 8-9.

- ECO, Umberto (1965 [1962]). *L'œuvre ouverte* (trad. C. ROUX DE BÉZIEUX), Paris, Seuil (Points).
- EVANS, David (éd.) (2009). *Appropriation*, Cambridge, MIT Press (Documents of Contemporary Art).
- FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- (1994 [1969]). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), p. 789-821.
- GOODMAN, Nelson (1990 [1968]). « Art et authenticité », in *Langages de l'art* (trad. J. MORIZOT), Paris, Jacqueline Chambon (Rayon Art), p. 135-161.
- HUGO, Victor (1973 [1856]). « Préface », in *Les Contemplations*, Paris, Gallimard (Poésie), p. 27-28.
- IRVIN, Sherri (2005). « Appropriation and Authorship in Contemporary Art », in *British Journal of Aesthetics*, n° 45, p. 123-137.
- (2005). « The Artist's Sanction in Contemporary Art », in *Journal of Aesthetics and Art criticism*, n° 63, p. 315-326.
- (2007). « L'œuvre d'art et l'intention de l'artiste », Jacques MORIZOT et Roger POUIVET (éds.), in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin (Dictionnaire), p. 251-254.
- KRAUS, Eva (éd.) (2016). *Sherrie Levine. After All*, Munich, Hirmer Publishers.
- KRAUSS, Rosalind (1993 [1985]). « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. J-P CRIQUI), Paris, Macula, p. 93-109.
- (1993 [1985]). « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. J-P CRIQUI), Paris, Macula, p. 129-148.
- (1993 [1985]). « Sens et sensibilité », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. J-P CRIQUI), Paris, Macula, p. 31-61.
- (1993 [1985]). « Sincèrement vôtre : Rodin et la question de la reproduction », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (trad. J-P CRIQUI), Paris, Macula, p. 151-176.
- LENAIN, Thierry (2002). « L'art contemporain et la problématisation du regard esthétique », [Par] L'ATELIER d'ESTHÉTIQUE (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck (Le Point philosophique), p. 263-279.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945 [1895]). « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 657.

MARZORATI, Gerald (1986). « Art in the (Re) Making », in *Art News*, vol. 85, mai 1986, p. 90-99.

OWENS, Craig (1982). « Sherrie Levine at A&M Artworks », in *Art in America*, n° 70, été 1982, p. 148.

— (1987). « The Discourse of Others », in FOSTER Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, p. 57-82.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard (Nrf Essais).

SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Sous la dir. de Anne SOURIAU, Paris, Presses Universitaires de France.

SUSSMAN, Elisabeth (1986). « The Last Picture Show », in *Endgame : Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Cambridge, MIT Press, p. 51-55.

TRESPEUCH, Hélène (2013). « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », in *Marges*, n°17, p. 44-53.

— (2017). « Le féminisme de Sherrie Levine au prisme de la prétendue 'mort de l'auteur' », in *Archives of Women Artists, Research and Exhibition magazine* [en ligne], <https://awarewomenartists.com/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/>, consulté le 8 décembre 2020.

RÉSUMÉ – L'appropriationnisme, compris comme pratique artistique de reproduction ou reprise d'œuvres d'autres auteurs, offrirait à la réflexion philosophique sur la notion d'autorité en art des moyens propres à clarifier le sens cette notion. Loin de souscrire sans amendement à la déclaration barthésienne de la mort de l'auteur et de la libération du sens de l'œuvre qu'elle implique, l'appropriationnisme force à considérer un certain retour de l'auteur et de ses prérogatives, sur fond desquels se dessine l'enjeu de l'interprétation d'une œuvre. À la lumière d'une partie de la production photographique de Sherrie Levine, il est question dans cet article d'interroger le rôle autoritaire que peut jouer un artiste dans la réception de ses créations.